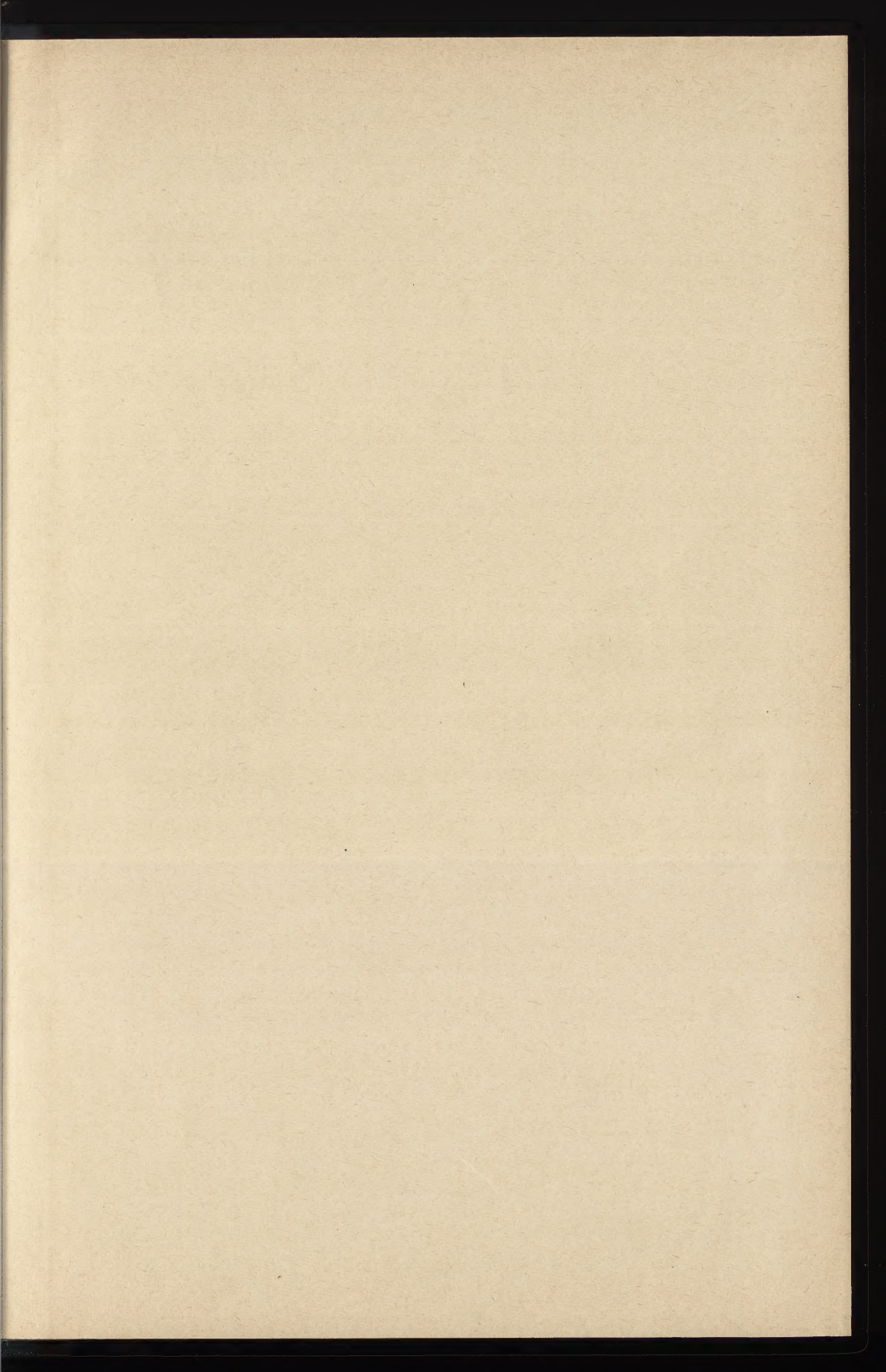
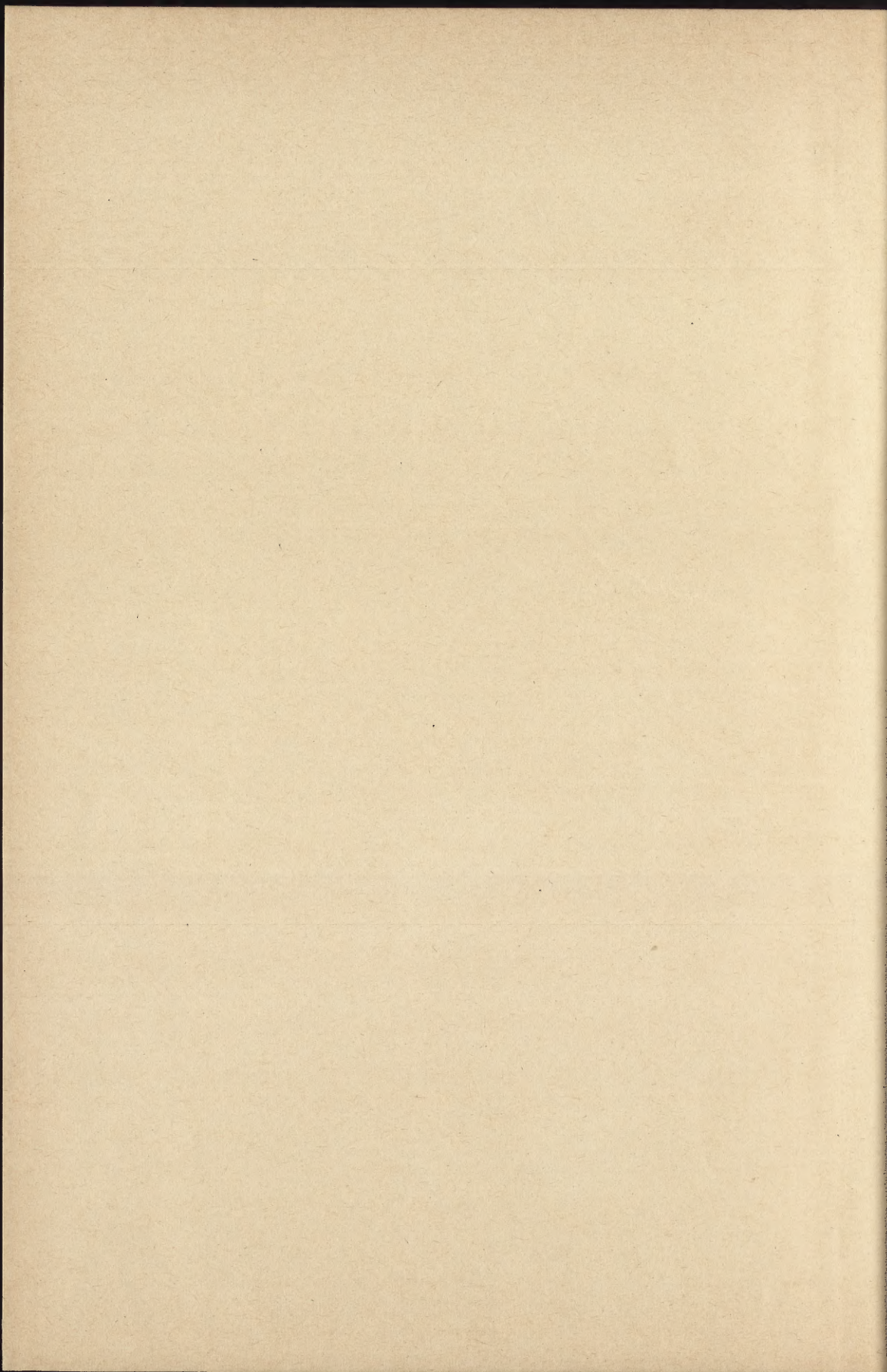
MARCHETTI E........COMPAGNIA........................... G. Clemente Tomei
MARIO FUMAGALLI E LE SUE RAPPRESENTAZIONI.......................... Anonimo
E' INDISPENSABILE L'UOMO SULLA SCENA?.............................. Anonimo
FERRUCCIO GARAVAGLIA RACCONTATO DA UN SUO COMPAGNO DI BATTAGLIA.. U. Falena
LA FISIONOMIA DI UNA NUOVA ATTRICE: MARIA MELATO.................. S. Manca
GLI UOMINI CON MOLTE TESTE.. R. L. Montecchi
MAURICE DONNAY RACCONTA LE SUE "PREMIERES"......................... M. Donnay
LINA "FOR EVER"... G. Cuchetti
IL TEATRO E LA GUERRA... G. Deabate
ATTRICI PATRIOTTE... G. Cauda
FERRUCCIO BENINI.. M. Bontempelli
LE BENEMERENZE DELLA RISTORI VERSO LA PATRIA E L'ARTE............. G. Cauda
FERRAVILLA.. R. Sacchetti
GIACINTA PEZZANA.. A. Frattini
COME VIAGGIAVANO I COMICI... C. Levi
LA RACHEL... C. Levi
GIUSEPPE DE MARINI.. G. Deabate
DUE NOMI IN UNA AUREOLA: FERRUCCIO BENINI-ITALA BENINI............ A. Boscolo
FEMMINILITA' TEATRALE... C. Lari
L'ANIMA DELLA DUSE.. G. Mazzoni
TATIANA PAVLOVA... S. D'Amico
IRMA ED EMMA GRAMATICA.. E. Possenti
ATTORI ITALIANI A PARIGI.. A. Manzini
IL MIO MAESTRO: PAOLO ORLENEF...................................... T. Pavlova

MARCHETTI E.....COMPAGNIA

di G. Clemente Tomei

da "Musica eMusicisti" del dicembre 1904

Marchetti e... Compagnia

Il teatro rappresenta la vita, anche allora che come nell'operetta, le si contrappone, antidoto al veleno quotidiano delle noie e delle cure, benefico sorriso che d'altrui comiche debolezze interessandoci, ne stacca alle nostre.

Come l'opera è la vita in poema, e la commedia la vita in uno specchio piano, così l'operetta è l'espressione della nostra natura, riflessa in una lastra curva che, pure alterandole, rende sempre le somiglianze, mentre desta il riso con la burlevole contraffazione.

Dopo una giornata interminabile di fatica e di uggia, di sopraccapi, di seccature, si sente più il bisogno del facile, onesto riso, che non la lena di dare la propria attenzione a nuovi problemi e a nuove angoscie di quelle produzioni che hanno spesso la pretesa, e non sempre il merito, di essere degli studî dal vero.

Fot. Alfredo Pesce, Napoli.

Ballo delle " Geishe " (Atto primo) nell'operetta *La Geisha.*

Voi sentite spontaneo il bisogno di riparare con il vostro spirito al teatro dell'operetta confortatrice, dove un poco di sogno fatto realtà vi esilera, vi riposa e vi ritempra.

La storia, la mitologia, la leggenda, si impossessan di voi, vi trasportano in un mondo che forse non v'è nuovo, perchè i libri ve ne possono avere edotto, ma a ricostruire il quale, non vi è più d'uopo di fantasia, perchè l'arte ha dato visibile e tangibile figura a re, a maghi, a cresi, ad angioli, a cavalieri erranti, a diavoli, a befane, a dei.

Tutto il mondo che ne ha preceduto, ci si mostra con la debolezza che eccita il nostro riso, in paragone sapiente, e noi spettatori, siamo felici di dimenticare che verrà un giorno, per imprescindibil legge di selezione e di progresso, verrà un giorno in cui, presi al lacciuolo dello stesso inganno, i nepoti faran le risa di noi.

Io parlo di quella operetta garbata nei mezzi e negli intenti, che sa guardarsi dignitosamente intorno e schiva d'ogni malsano con-

tatto, stringe a sè la sua gonna, come una bella donnina un po' altiera, quando le passi accanto quella mala femmina della *pochade* musicale.

Fot. Alfredo Pesce, Napoli.

Cav. GIULIO MARCHETTI.

Ora, io ozierei beatamente, per corti di amore e per mercati. Mi fermerei sotto la finestra d'una bella, più rosa che le rose del suo davanzale; m'internerei in un castello pauroso di fantasmi, solcherei il mare con un amabile pirata, mi rifugerei in un convento tra sbocciant fiori di educande, traverserei la terra del fuoco, fisserei occhio a occhio gli ottentotti, per trasformarmi poi ad un tratto, per vestir la casacca del moschettiere, gittare scattando il cappello piumato, impugnare la spada e, in guardia! come d'Artagnan... Ma eccomi in esplorazione per le cinque parti del mondo, ecco i serpenti, i roghi, i giardini incantati, le tempeste, ecco due *miss* oneste e nude che scagliano i pomi e fuggono come Galatea.... Fermiamoci, sostiamo un momento nei giardini di Spagna. Oh, come le zàgare si protendono augurali da gli aranceti, sul capo delle coppie innamorate! Oh, mirabile notte, tu sei tutta un bacio.... che scende dal cielo, che investe la terra, e che, su due labbra ardenti, muore e rinasce.... Dio, che oscurità! Mi afferrano, mi stringono, mi insultano, mi trascinano.... Ah, perdio, olà! indietro! Io sono Cirano di Bergerac! E sfilano i cadetti di Guascogna, amabili e beffardi, stracciati e millantatori.... e sfilano le belle dame.... vaporose nella cipria, sapienti nel neo, maliarde nell'occhio, sfilano constellate di diamanti....

Ma qui che si fa? Madama,... cittadina.... parlate.... ve ne prego.... si congiura?

— No! qui si danza un valzer.... *Vola, vola fra i dolci concenti....* Ma zitti, silenzio.... chi è quella donna, avvolta nel chimono di seta, e con gli enormi crisantemi alla tempia? È una *geisha* che piange....

E proprio alla *Geisha*, fermiamoci un momento, a questa indovinata operetta, nella musica più specialmente, nuovo onore della gaia scena.

A chi ha vissuto in quelle lontane regioni — che oggi la guerra funesta — si ridipinge allo sguardo, con la *casa da thè*, un momento tipico, indimenticabile del suo soggiorno nel Giappone.

Casa da thè! Non si poteva con più esperta frase essere egualmente velati e palesi. Popolo poetico davvero quello del Giappone, che seppe significare tanto, in modo starei per dire, insignificante.

Parecchie Compagnie si cimentarono alla messa in scena della *Geisha* ed i loro sforzi furono coronati dall'accorrenza del pubblico; ma la *Geisha* che nel *complesso* eccelle, su

Fot. Alfredo Pesce, Napoli.
DANTE PINELLI.

tutte trionfatrice, è quella di Giulio Marchetti. — Ho detto nel complesso, perchè questo è il merito che al Marchetti vuol essere ascritto,

Fot. I. Carposio, Fiume.
PAOLO LANZINI.

quello cioè di avere in modo costante la netta visione dell'insieme, senza la quale o non si producono o si scemano gli effetti.

Ma che cosa non c'è voluto per acquistare praticamente questa finezza e trasfonderla in altrui! Quanta pazienza imperturbabile sempre, e quale più paziente amore verso un

Fot. Alfredo Pesce, Napoli.
EDOARDO FAVI.

ideale di arte, al quale in tanto novero sono tuttavia ribelli e capicomici e artisti!

E quando si pensi, che malgrado l'encomiabilità di Marchetti, il meglio è ancor tanto possibile, e la perfezione ancora così lontana, noi ci sentiamo di poter proclamare, ciò che ne vibra dal cuore: — L'operetta è arte!

***

Ma ora basta, lettrice soavissima e lettor garbato di frasi mie, tutte mie, che se nulla tolgono, nulla aggiungono al merito della Compagnia Marchetti e del geniale suo duce. Ora, aggiriamoci per il palcoscenico dell'*Olimpia* e per i camerini, e facciamo la conoscenza di tanti eletti e simpatici artisti.

— Vogliamo cominciare dagli uomini o dalle donne?

— Come crede....

— Cominciamo dagli uomini, *mica per essere scortesi,* ma per serbare il dolce.... *in fondo.*

— Questo signore, col naso non tanto piccolo, con una caramella non tanto necessaria, con un sorriso e bonario ed arguto insieme, è *Marchetti* il magnifico, l'uomo che stenterelleggia in operetta, che qualche volta in fatto di spirito, conia ed azzecca.... anzi in questo momento, azzecca una multa ad una corista che si è presentata in iscena senza guanti.

— Crudele!...

— Su la divisa, sono un colonnello inesorabile....

— Ma quella figliola aveva un brillante in dito da far luccicare.... Capirete, l'amore è una catena....

Fot. Cav. Francesco Pesce, Napoli.

ARTURO PETRUCCI.

Fot. Alfredo Pesce, Napoli.

LUIGI FAGNANI.

— .... fatta di anelli.... lo capisco.

— Ecco....

— A proposito di anelli
Di zaffiri, di brillanti,
Vi presento il mio *Pinelli*
Che ammirate tutti quanti.
È il più bello tra' corsari
Che atterrirono sui mari.

— Caro cavaliere Marchetti, non vi disturbate.... Voi dovete truccarvi? Andate, andate, gireremo da per noi....

— Presento il maestro *Lanzini* che viene a concertare.... l'ordine del giorno per domani.... È una delle colonne erculee della Compagnia; sa il fatto suo, ed asseconda mirabilmente il cav. Giulio. Una volta scriveva, ora tutto il suo tempo è assorbito da prove e controprove, perchè è riprovevole che un

lavoro abbia ad essere riprovato per mancanza di quelle prove per le quali appunto un lavoro si approva....

— Vedono quei due là che discorrono presso la quinta?

— Sì.

— Quelli, sa, signora, sono due *Favi*....

— Di miele?

— No; uno di.... Edoardo e l'altro di.... Gaspare....

— Questo signore, di non gigantesca statura, ricco di garbo se non di capelli, è il tenore *Guglielmo Mazzoni,* cui un filo più di voce non nuocerebbe, ma, egli è sicuro e

Fot. Alfredo Pesce, Napoli.

ADRIANO MARCHETTI.

cosciente nelle parti e poi quando c'è la salute c'è tutto. Il suo repertorio.... A proposito, ecco il tenore *Fagnani,* i cui.... baldi accenti, qualche volta rapiscono e qualche volta, a voler sofisticare, potrebbero essere migliori, chè non voce gli manca, mentre, nella ma-

Fot. Alfredo Pesce, Napoli.

GIOVANNI PASSARO.

schia eleganza e nel profilo, ei potrebbe essere addirittura il tenore per eccellenza ed è giustizia dirlo, l'innamoratore di grazia. Rivivono in lui gli eleganti cavalieri del buon tempo ed i simpatici spavaldi di cappa e spada!

— Vi presento ora un caratterista dei più versatili, dei più studiosi, il fior fiore della truccatura, *Arturo Petrucci.* L'uomo bonario che piglia un po' il tempo come viene dalla musica, la moneta come corre.... all'Olimpia, e si sta beatamente tranquillo nella simpatia ispirata al pubblico, che segue con interesse lo studioso attore; uno di quelli che veramente primeggiano in questa Compagnia, starei per dire dei primi.... ma non lo dico.

— E quel giovane?

— Quello seduto accanto al pianoforte?

— È *Adriano,* che indossa il nobile cognome dei Marchetti; è un giovane....

— Lo vedo....

— .... volevo dire un giovane, che farà sua via, avendo spiegate già belle attitudini.

— E questo signore in *smoking* con gli occhiali?

— È l'altro maestro.... della Compagnia.... Si chiama *Giovanni Passaro,* e fa col Lanzini un magnifico.... paio. Il Passaro nacque e stu-

diò sotto il bel cielo di Napoli, la non mai abbastanza ammirata sovrana dei canti e dei suoni.

Il Passaro, dopo essere stato quattro anni direttore al teatro Reale di Atene, entrò nella famiglia della gaia scena, portandovi il tesoro del suo buon gusto, della sua finezza.

Fot. Cav. Francesco Pesce, Napoli.

GAETANO TANI.

Sono del Passaro le operette *Gitana*, *Amor*, *Bambola elettrica*, *Chasxou au Pantalon*, *Famiglia Briolet*, *La scampanata* e *Una fanciulla alla Lotteria*. Come vedono ha scritto e.... scriverà ancora, perchè a traverso le cure immediate del teatro, sa trovare quel *ritaglio* di tempo che per tanti altri è assolutamente introvabile.

E non fosse altro che per questo, egli va laudato altamente.

Un giornale, a proposito del valoroso Lanzini e dell'eletto Passaro, dice che costituiscono una coppia invidiabile. Invidiabile quanto si vuole, ma coppia infeconda, perchè da essa non nascerà mai un terzo maestro!

Noi non possiamo far altro che augurare a ciascuno, un magnifico libretto!

— Così di sfuggita, perchè è di scena, in tutta fretta, vi segno un artista coscienzioso e molto spesso brillante, *Tano Tani,* che lavorando di carriera, dalle modeste Compagnie, di promozione in promozione si è oggi.... fortificato nella cittadella di Marchetti e ne è uno dei pezzi in vista. Lo si vorrebbe un po' più ufficiale di marina nel *Surcouf*, ma navigando.... anche gli ufficiali.... diventano marinai.

Chiudiamo la galleria maschile con la barbuta conoscenza di *Filippo Tioli,* l'esperto, il benemerito amministratore cui ogni accorgimento è noto della sua missione.... commerciale. Egli è colui che incassa e che spende, che dà e che toglie, che dispone e che misura. I sopraccapi delle sue incombenze molteplici non lo sviano mai dalla cortesia più squisita. Sua invidiabile specialità è ringiovanire ogni anno. Beato lui! Un giorno lo ritroveremo fanciullo.

***

Ora entriamo nella galleria (per dir così) delle donne, dove con il maggior piacere della bellezza staremo a nostro agio.

— Ecco la squisitissima delle *geishe*, la soave *Silvia Gordini Marchetti,* che sa dar tanto rilievo ad ogni personaggio, che sa essere così amabile in tutte le parti. In tutte, perchè non è lieve, non è menomo particolare che ella non lumeggi, non avvivi.

Perchè dovrei qui venire litaniando del suo repertorio?... Si potrebbe quasi affermare che non è produzione della gaia scena in cui ella, con la squisitezza del canto e dell'arte, non si sia fatta applaudire.... adornandola di sè stessa.

Fot. Alfredo Pesce, Napoli.

SILVIA GORDINI MARCHETTI.

— Signorina *Baldi,* si fermi un momento.

— Desidera?

— Ammirarla e farla ammirare.... Non per farle una dichiarazione, ma per esprimerle certa mia raffinatezza d'arte nel vero, io la vorrei in una casetta in campagna, a tavola, dinanzi a una *tovaglia bianca.* In quel dolce romitorio, prima dell'antipasto, vorrei appunto che mi cantasse come quando è *Formica*.... la canzone della *tovaglia bianca*.... È un capriccio. La mia graziosa formica.... le raccomanderei però di ridere un po' meno, anche avendo magnifiche le perle numero trentadue.... Il riso abbonda, già di per sè, nella operetta.

— Passiamo a salutare la signorina *Pina Ciotti,* quella dalle forme opulenti, e tutta carezzevole; quella dal sagace riso conquistatore.... Fascino di note e di forme, doppio incanto.... Ma dov'è la signorina?... In camerino? Bussiamo.

— È permesso?

— Chi è?

— Sono io.

— Un uomo? Non si può!

In questi *non si può*, nei quali pare che non si veda niente, è tutto un poema che vi si apre allo sguardo anche senza chinarvi alla toppa.

— Dunque?

— Impossibile....

— Rassegniamoci, la vedremo un'altra volta.

Fot. Alfredo Pesce, Napoli.

ADALGISA BALDI.

Ecco la *Enrichetta Cattaneo....* che è fiorente e simpatica.... È la truccatura che la manda innanzi con gli anni, che non ci sono.... Ella è studiosa, attentissima, dice con garbo, canta benino....

Andiamo a bussare a un'altra porta, questa speriamo che sia aperta.... Si tratta di *Ermelinda Gordini,* detta goldonianamente la vedova scaltra.... Sì, è aperta. Signora, complimenti; noi vi applaudiamo di gusto....

— Si fa quel che si può.... l'arte è difficile....

— Nobile modestia.... ma per voi non ci sono più segreti, voi riuscite a tutto, meno che a star seria un pochino, quando non c'è di che ridere....

— E quest'altra che ci si avvicina?

Fot. Alfredo Pesce, Napoli.

PINA CIOTTI.

Fot. Alfredo Pesce, Napoli.

ERMELINDA GORDINI.

— È *Margherita Abbadia,* la Nicoletta dell'ultimo *Surcouf,* nelle movenze nobile e nel canto dolcissima.

— E l'altra?

— L'altra *Elvira Minoretti,* la duchessa della *Cicala e la Formica,* due distinte figure, due attrici, la sorridente e la capricciosa che sanno rendere, interessare e commuovere a seconda....

Ho detto a principio che l'elogio di Marchetti sta nel lavoro di complesso.... ecco perchè non ho finito. A parlare di complesso, bisogna toccare anche delle coriste.

Di esse, ne stanno molte in un locale grande, che non ha porta, ma una tenda. Basta al-

zarla.... Guardate, guardate, le leggiadre figure che in una stessa sera sono maschi e femmine, dame e contadine, monache e soldati, marinai ed educande, ballerine e folletti...

Anche in loro è penetrato il verbo di Giulio, e sanno anch'esse che quando sono sul palcoscenico, vi sono per un motivo.... plausibile e degno di plauso. Guardate come si vestono in fretta, e udite che cicaleccio e che motti.... Esse, che non parlano in scena, si sfogano qui....

Fot. Alfredo Pesce, Napoli.

MARGHERITA ABBADIA.

Ce n'è di belline. È una accolta di tipi graziosi per fiorire di umana venustà la scena.

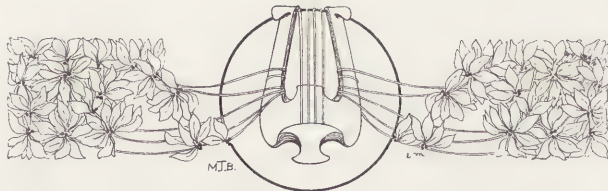
Ve ne ha davvero di intelligenti tra le coriste, dirò così, mondiali, e dal loro grembo è uscita più di una prima donna.... dopo il lungo tirocinio di spogliarsi e vestirsi e sempre in fretta.

Ci intratteremmo ancora dinanzi a questo mobilissimo quadro, ma ritiriamoci chè le signorine devono mettersi in maglia.... Giù la tenda!

ELVIRA MINORETTI

nella " *Cicala e la Formica* ".

— Ritorniamo in poltrona a goderci Giulio Marchetti. Signora, in questo secondo atto della *Cicala,* avremo mezzo minuto di oscurità. Se vi sentiste un bacio su la bocca, badate che non sono io, ma.... la potenza delle tenebre.

G. CLEMENTE TOMEI.

GIURISPRUDENZA TEATRALE

In questa rubrica si risponderà alle domande giuridiche di indole teatrale che i lettori della Rivista *vorranno rivolgere alla direzione.*

Ci si domanda se una artista minorenne, che abbia dichiarato di avere più di 21 anni, possa validamente firmare una scrittura teatrale, e se possa, essa, o il padre, impugnarla di nullità, quantunque la madre fosse consenziente.

Perchè una scrittura teatrale, come qualsiasi altra obbligazione, possa essere validamente stipulata da una minorenne, è necessario l'intervento di chi la rappresenta. Nel caso nostro, solo il padre poteva obbligare validamente la figlia, salvo naturalmente l'approvazione di questa, approvazione necessaria, perchè la legge non può costringere una minorenne a prestare l'opera sua: mancando il consenso della figlia, il padre sarebbe tenuto al risarcimento del danno, a meno che non avesse avuto cura di fare le debite riserve.

Ove quindi non vi sia il consenso del padre, la figlia non può ritenersi vincolata dal contratto: avvertiamo però che il consenso del padre può essere anche tacito, come se avesse assistito, senza protestare, alle contrattazioni, o avesse accompagnato la figlia al teatro, o avesse in qualsiasi altro modo dimostrato di non avere nulla da apporre all'impegno assunto dalla figlia. Tale consenso tacito deve però essere interpretato con rigore, perchè la legge non può consentire al silenzio, senza gravi motivi di ordine morale e giuridico, efficacia vincolatrice: e quindi deve essere richiesto in via specifica, e non in via generica. Così, ad esempio, ove il padre avesse consentito alla figlia di firmare la scrittura per una impresa, senza sollevare protesta, da questo fatto non si deve indurre che egli non possa sollevare protesta per una ulteriore scrittura, o per la conferma della stessa, perchè il consenso tacito dato una volta, non può spossessare il padre del suo diritto di intervenire negli ulteriori contratti.

Nel caso nostro, quindi, il padre ha diritto di chiedere la nullità della scrittura stipulata dalla figlia, anche se confortata dal consenso della madre, perchè la madre non aveva potestà di intervenire, essendo spoglia di rappresentanza. E non solo il padre, ma anche l'artista stessa può impugnare di nullità il contratto da essa stipulato, quantunque avesse indotto in errore l'impresa, vantando di avere più di 21 anni, e ciò perchè tale azione le è espressamente consentita dall'art. 1305 del Codice civile. Una volta annullato il contratto, l'impresa avrebbe diritto di farsi restituire solo quelle somme che fossero state spese in vantaggio dell'artista.

***

Ci si domanda se possa l'impresa, di fronte alla mancanza contrattuale dell'artista, chiedere il pagamento della penale, e il mantenimento del contratto, o il risarcimento del danno.

Anzitutto, non tutte le mancanze possono legittimare la domanda del pagamento della penale: deve trattarsi di una mancanza seria, che rechi danno, che violi profondamente ciò che fu pattuito. Ammesso che la penale sia dovuta, poichè essa è il sostitutivo della prestazione d'opera, parrebbe che, chi paga la penale, non debba poi essere anche tenuto al mantenimento del contratto.

Se non che vi sono dei contratti nei quali sono espressamente indicate le violazioni che portano l'obbligo del pagamento della penale: se l'artista, oltre che commettere una di queste prestabilite violazioni, manca agli oneri contrattuali anche in modo diverso, allora egli dovrebbe essere tenuto, oltre che al pagamento della penale, anche al mantenimento del contratto, o al risarcimento del danno. Così, ove sia stabilita una penale in caso di ritardo a trovarsi sopra una piazza, se l'artista non solo tarda, ma dichiara di non voler cantare, o non si presenta affatto, deve pagare la penale e risarcire i maggiori danni.

***

Ci si domanda se l'artista ha obbligo di corrispondere la mediazione all'agente, anche se il contratto non ha avuto esecuzione.

È necessario distinguere: se l'esecuzione non ha avuto luogo per colpa dell'artista, questi dovrà corrispondere la mediazione: non dovrà corrisponderla invece, se l'esecuzione non avrà avuto luogo per forza maggiore, non dipendente dalla sua volontà.

Avv. Renato Lama.

A PROPOSITO!....

Siamo giunti alla fine d'anno. Avvisiamo i nostri lettori che ne fossero desiderosi, che abbiamo disponibili alcune raccolte complete dell'annata 1904 di MUSICA E MUSICISTI; come pure si possono avere, a piacere, quei soli fascicoli sciolti che si desiderano, al prezzo di 50 centesimi la copia per l'Italia, e 75 centesimi per l'Estero. Sarà bene affrettare le richieste prima che siano esauriti i fascicoli. Inviare ordinazioni e vaglia agli Editori *G. Ricordi & C., Milano.*

MARIO FUMAGALLI E LE SUE RAPPRESENTAZIONI

di Anonimo

da "Musica e Musicisti" del febbraio 1905

MARIO FUMAGALLI

E LE SUE RAPPRESENTAZIONI.

La storia di Mario Fumagalli è presto detta, anche perchè è molto conosciuta; egli ha cominciato la sua carriera come baritono, giungendo presto alla notorietà e facendo sopratutto ammirare una accortezza e una sottigliezza d'interprete rare veramente. L'attore fremeva sotto l'involucro del cantante; e un bel giorno, spezzato l'involucro, il Fumagalli affrontò la scena di prosa, sui teatri tedeschi, recitando in tedesco. In breve fu tra i migliori attori della Germania, una delle colonne della celebre compagnia di Meiningen. La fama e la fortuna gli arrisero; ma anche rifletteva su di esse la sua ombra pallida la nostalgia della terra natìa, del teatro del suo paese. L'Italia ha dato gli attori più singolari del mondo; spiaceva al Fumagalli, italiano, dover la sua rinomanza all'estero, e non averla visto crescere, giovine e florida nella sua bellissima patria. Ed eccolo allora porsi con ogni alacrità a questa fatica: di rifarsi da attore tedesco attore italiano; di vincere tutte le abitudini che la pronunzia tedesca aveva impresse ai suoi organi vocali; di ritornare padrone completamente di una lingua da qualche anno trascurata. Si ritirò in una villa alpestre, si pose ai fianchi Luigi Rasi, e studiò.

Le sue rappresentazioni cominciate a Firenze si sono ripetute a Milano. Abbiamo visto in opera l'attore e il direttore; parliamo dell'uno e dell'altro.

Parliamone con rispetto, perchè è con una grande idealità che il Fumagalli è venuto tra noi. Misurare le proporzioni del suo sogno, vedere quanto esso

Fot. Varischi Artico & C., Milano.

EDVIGE REINACH (Desdemona).

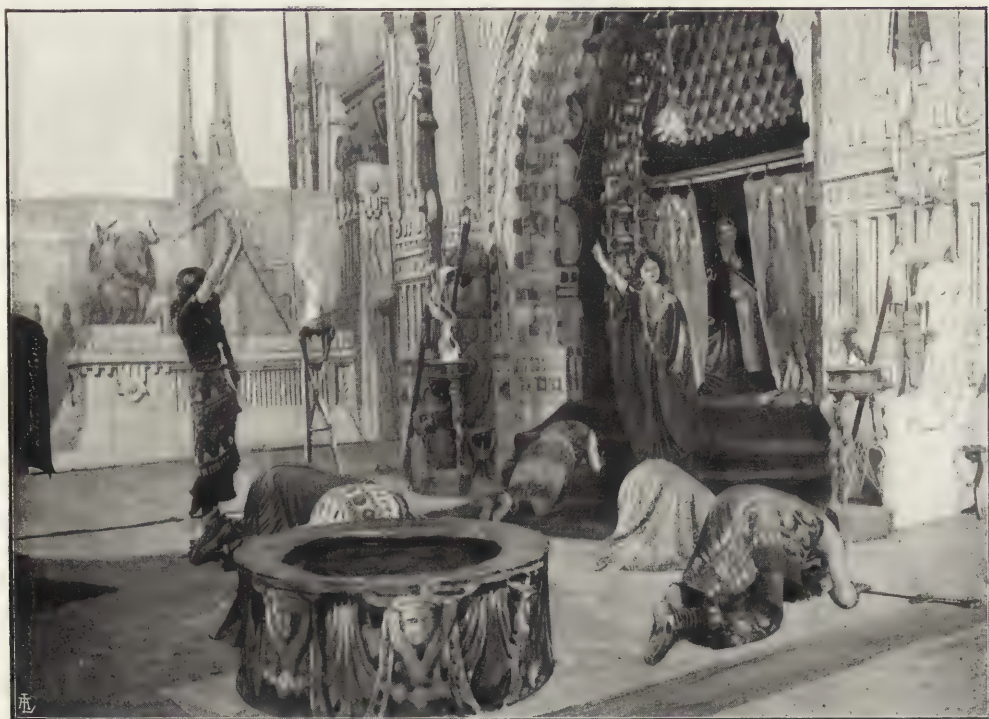
sia attuabile, in quale misura potrà vivere accanto alla dura e inflessibile pratica, è ora difficile e sarebbe anche troppo malinconico. Certo a ragion veduta, e conoscendo la media degli incassi dei teatri italiani, e le abitudini dei nostri pubblici che oramai non consentono più la formazione duratura di un repertorio, ma vogliono novità sempre, continuamente, le spese che il Fumagalli fa per la sua messa in scena, possono sembrar un rischio. Ma è un rischio felice giacchè quello che abbiamo visto, per opera di questo attore valente sulle scene del Filodrammatici, è tutto quello che si può desiderare di meglio, nel campo della bellezza in genere, e dell'estetica teatrale in particolare. Scene squisite, vestiarî pieni di gusto, di evi-

Fot. G. Ricordi & C., Milano.

« SALOMÈ » (Teatro dei Filodrammatici).

denza, di armonia, quadri scenici deliziosi, nei quali l'opera d'arte si espandeva preziosa e forte come un fiore esotico in una serra calda.

Per migliorar la messa in scena in Italia s'è fatto e si va facendo molto; a onor del vero diremo che se certi passi sono misurati, lo sono sul metro della vita teatrale odierna, delle sue necessità, e delle sue gravezze. Il Fumagalli nel suo ardore è passato sopra a queste cautele; ha voluto mostrarsi agli italiani devoto all'arte con ogni intelligenza d'amore; e c'è riuscito.

In lui la messa in scena non è una furberia commerciale; egli non decora per incantar gli occhi del pubblico; ma unicamente per interpretare l'opera d'arte. In lui, nel suo pensiero, nel suo lavoro, tutto è sottomesso al rispetto per l'integrità e la bellezza dell'opera che rappresenta. Vuole che sia resa con armonia; quindi non un attore che emerga e sposti le luci e alteri le proporzioni; ma tutta una compagnia affiatata, accurata, precisa, che dica intere tutte le parti, che svolga tutta l'azione e non faccia soltanto da sfondo a una virtuosità solitaria. A sentirlo recitare si capisce questa cura. Egli non recita per emergere, ma per colorire una delle parti

Fot. Varischi Artico & C., Milano.

« SALOMÈ » (TEATRO DEI FILODRAMMATICI).

Fot. G. Ricordi & C., Milano.

« SALOMÈ » (TEATRO DEI FILODRAMMATICI).

del lavoro, in modo che essa s'intoni perfettamente con le altre, e l'unità risalti nitida e armoniosa. Ora non sarebbe rompere questa unità trascurare qualcuno degli elementi che cooperano a determinare nel pubblico la suggestione e il piacere? Le scene e i costumi non sono dunque un lusso, ma una necessità artistica, ma lo sfondo stesso, necessario e vitale del quadro. L'attore deve scomparire come individuo; ciò che è davanti agli occhi dello spettatore è il dramma, è la commedia, è la tragedia. Le tinte si impastino dunque, siano le tinte delle sete e dei velluti, siano quelle più morbide, più molli, più penetranti che son date dalle voci, siano quelle più recondite ed espressive che sono la coloritura delle anime, e traboccano nel gesto e nelle espressioni del viso. Così nell'insieme non c'è nulla che si isoli.

Fot. Varischi Artico & C., Milano.

EDVIGE REINACH (Ofelia).

A questa grande idealità, il Fumagalli aggiunge le qualità tecniche per tradurla in realtà. Egli è un direttore superbo. Il più mediocre attore nelle sue mani diventa uno strumento prezioso. Egli gli insegna la verità nella luce del teatro con un colpo d'occhio e una precisione rapidissima. Perchè la verità sia più rigorosa egli sopprime sempre il suggeritore. Non vuole che gli attori siano legati con il filo impacciante dell'udito alla cuffia del signor Titta. A ogni attore, anche il minimo, rivela l'importanza della parte che rappresenta: tutti hanno così una responsabilità, tutti un'opera da compiere con intelligenza. Nell' *Otello* si sono viste cose miracolose. Il Consiglio dei Dieci aveva un sapore di vecchia Venezia gustosissimo; la scena dell'ebbrezza e della baruffa a Cipro veniva viva e sonora con voci d'uomini, cozzi d'armi, e strida di cortigiane dalla rinascenza italiana. Nella *Salomè*, i *concertati* chiamiamoli così, erano perfetti. Le fotografie che noi pubblichiamo danno un'idea muta di ciò che essi erano; unite i gesti, le voci calde, e immaginate la bellezza e la vita del quadro.

Peccato che il Fumagalli non abbia ancora un repertorio! *Otello, Amleto* e *Salomé* non possono bastare, in una lunga stagione a saziare un pubblico; Milano non è Parigi, nè Londra; qui la vita della ribalta è breve. Ma i passi che abbiamo veduti sinora ci fanno sperare esecuzioni di una interezza e di una delicatezza perfette; vere sinfonie della verità.

***

Del Fumagalli attore parleremo brevemente. Le qualità naturali sono in lui cospicue; egli arriva alla espressione drammatica per la via della semplicità. Il pubblico non vede in lui sforzo; lo trova terribile a un tratto, e non se ne meraviglia, perchè ha trovato in sè, rispecchiati, i sentimenti che l'attore esprime. Sulla misura di questa verità assoluta si potrà discutere. Talora un'alterazione sapiente del vero, è necessaria. Ma in ogni modo nel Fumagalli si deve ammirare la nobiltà sempre, anche quando sbaglia. Non tutte le sue interpretazioni sono perfette; ma in tutte ci sono lunghi tratti stupendi. La pronunzia non è ancora pura; certe volte l'assenza del suggeritore costringe l'attore a delle ripetizioni a dei monosillabi che impacciano il flutto Shakespeariano delle parole e delle immagini; ma che senso raro della psicologia del personaggio, ma che grazia, che delicatezza, che fino intelletto nei passaggi, nei « piani »; e nella rabbia che fierezza umana, che ardore comunicativo!

I suoi compagni non meritano che lode; e si noti che molti di essi, in altre compagnie, hanno spesso meritato il biasimo. Ora tutti sono a posto, figurano bene, e danno prova di zelo.

Una vera fortuna ha avuto il Fumagalli nel trovare una prima attrice come la Reinach. Vaghissima, intelligente, ella ha avuto nella recente stagione del Filodrammatici dei grandi successi; la soavità di Desdemona e di Ofelia, e la sensibilità acre, curiosa e dolorosa di Salomè hanno trovato in lei le più dirette e belle espressioni. Non accade molto spesso di sentir recitare con tanto talento. La sua figura nel bel quadro scenico era incantevole; essa con la voce, con l'arte, col gesto, la rendeva ammirevole ed espressiva. Desdemona e Ofelia! Che delicate trame d'anima! Come tutte le attrici dovrebbero compiacersi di tentarle! La Reinach lo ha fatto, e assai bene. Lode a lei.

LA NUOVA FACCIATA DEL TEATRO FILODRAMMATICI IN MILANO.

Fot. G. Ricordi & C., Milano.

La nuova facciata del Teatro dei Filodrammatici.

Nella silente, in certi momenti cenobitica Piazza Paolo Ferrari, l'antico teatro Filodrammatici non si protende più con l'aspetto arcigno, quasi annebbiato, impolverato di prima. Appare con un aspetto che irradia un soffio di modernità che pur tuttavia ha il merito di non stonare in anacronistico contrasto con lo stile generale del vecchio teatro e con le sue tradizioni.

Come già il ristauro interno, così anche l'esterno ebbe ad autore l'Architetto Giovanni Giachi, il quale non ha certo bisogno dei nostri elogi.

CONCORSI

CONCORSO “RICORDI„ PER UN'OPERA INGLESE

PREMIO: 500 LIRE STERLINE

CONDIZIONI.

1.° È aperto un concorso per un'opera lirica da scriversi in lingua inglese. Il compositore deve essere inglese di nascita, ma nessuna restrizione è fatta per la nazionalità del librettista.

2.° L'opera deve essere in due o più atti e tale da occupare lo spazio di un intiero spettacolo, vale a dire, compresi gli intervalli fra gli atti, deve durare da tre ore a tre ore e mezzo.

3.° Un premio di 500 Sterline sarà dato alla miglior opera scelta da una commissione speciale nominata dai signori G. Ricordi & C. Il compositore riceverà anche una interessenza del 40 % sulle somme che i signori G. Ricordi & C. ricaveranno dalle rappresentazioni dell'opera. I signori G. Ricordi & C. si riservano il diritto di non accordare il premio se il responso della commissione fosse negativo.

4.° La commissione è composta dei seguenti signori: Joseph Bennett, Esq. — M. Massenet D.r Hans Richter — Tito Ricordi, Esq.

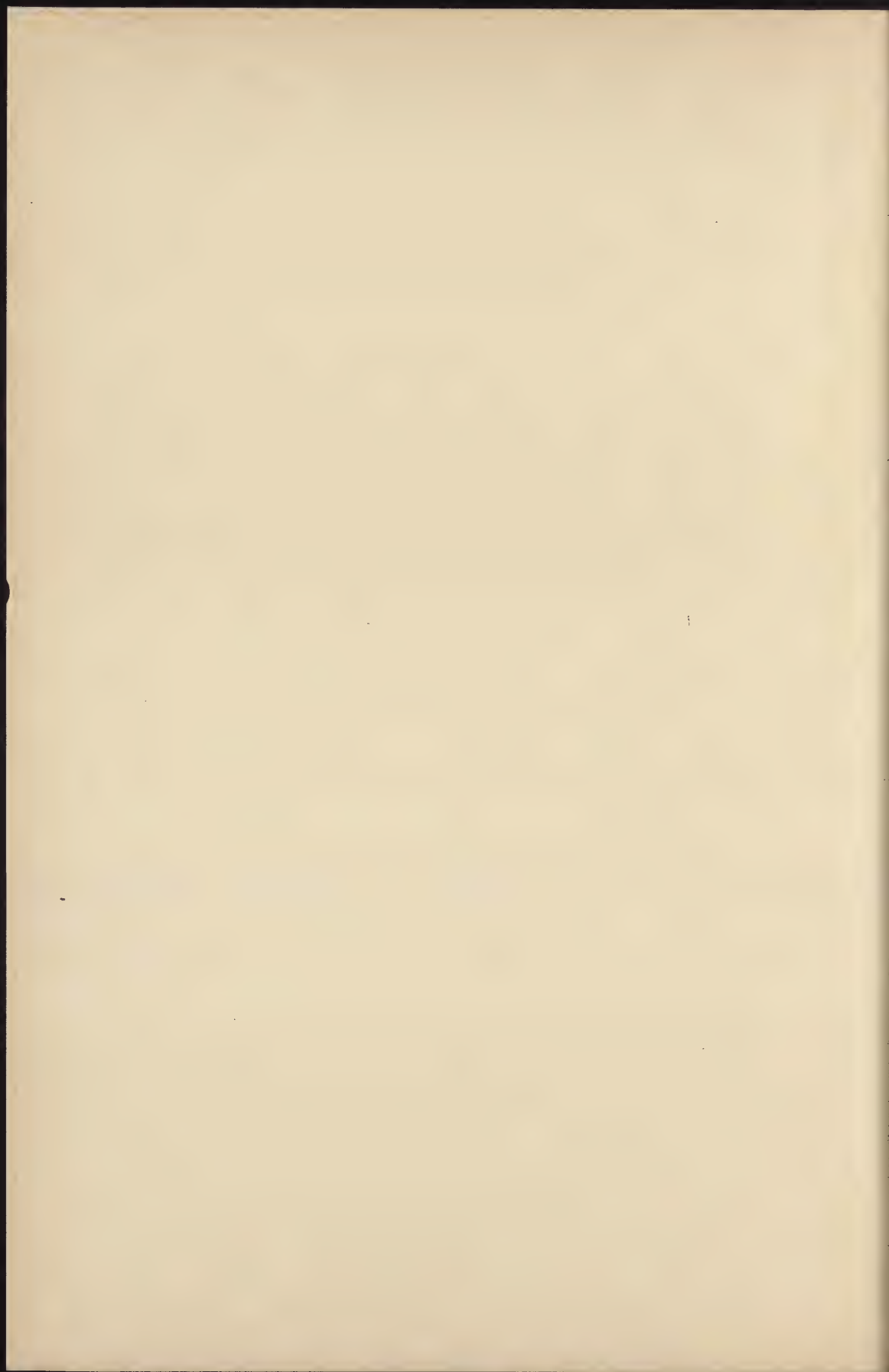
5.° Prima di cominciare a comporre l'opera ogni concorrente dovrà spedire ai signori G. Ricordi & Co., 265, Regent Street, London W., non più tardi del 30 giugno 1905, un sommario del libretto in doppio esemplare e scritto a macchina. Questo sommario sarà esaminato dalla commissione e sarà respinto nel più breve tempo possibile (in ogni caso non più tardi di un mese dalla data del ricevimento) coll'osservazione se detto libretto è creduto adatto ad essere messo in musica; cosicchè, se approvato, il concorrente potrà procedere nel lavoro.

6.° L'opera completa della quale il sommario del libretto è stato preventivamente approvato, deve giungere presso i signori G. Ricordi & Co., 265, Regent Street, London W., non più tardi del 31 dicembre 1906. Non saranno prese in considerazione quelle opere per le quali non è stato approvato preventivamente il sommario del libretto, come alla condizione 5. Si dovrà spedire una copia nettamente scritta della partitura, della riduzione per pianoforte e canto e del libretto.

7.° Nello spedire il soprannominato sommario il concorrente deve usare un motto in luogo del proprio nome, accompagnandolo coll'indirizzo per il ritorno del sommario. Lo stesso motto dovrà usarsi più tardi nello spedire l'opera, e i manoscritti dovranno essere accompagnati da una busta suggellata su cui sarà scritto il motto. La busta dovrà contenere una copia del programma del Concorso che la Ditta Ricordi manderà al concorrente unitamente al sommario di un libretto approvato; detta copia del programma dovrà essere firmata col nome e cognome del concorrente. La busta sarà aperta soltanto nel caso che venga prescelta un'opera; le altre saranno ritornate, ancora chiuse, all'indirizzo dato dal concorrente allorchè spedì il sommario del libretto.

8.° L'opera premiata diverrà di proprietà esclusiva dei signori G. Ricordi & C. e in considerazione del premio pagato e della interessenza di cui alla condizione 3; tutti i diritti di rappresentazione, di edizione e qualunque altro diritto per tutti i paesi (tanto per la musica quanto per il libretto) restano trasferiti ai signori G. Ricordi & C. È così inteso che qualunque diritto spettante all'autore del libretto deve essere pagato dal compositore e che la cessione del libretto al compositore deve essere trasferita ai signori G. Ricordi & C.

9.° L'opera premiata sarà riprodotta al Teatro Covent Garden di Londra durante la Gran Stagione del 1907, e ciò per accordi già presi dai signori G. Ricordi & C. col Grand Opera Syndicate, Limited, di Londra; la scelta degli artisti e del Direttore d'orchestra è riservata interamente ai signori G. Ricordi & C.

10.° Qualunque concorrente che non s'attenga alle condizioni 5, 6 e 7 sarà squalificato.

E' INDISPENSABILE L'UOMO SULLA SCENA?

di Anonimo

da"La Lettura" del giugno 1906

Tende d'un *duar*.

Scene di viaggio. — Fiori e miseria.

Scene di viaggio. — Il campo sopra un prato fiorito.

È indispensabile l'uomo sulla scena?

No, non è indispensabile. Perchè lo sarebbe? C'è, del resto, qualcosa di troppo effeminato nelle parti che egli vi sostiene e che a poco a poco dovrà opportunamente abbandonare alle donne. L'esperimento sarà ben presto fatto in grande. In piccolo il tentativo è già stato fatto, e, a dire il vero, con soddisfacente risultato. Ciò è naturale, perchè le donne hanno sempre successo, specialmente se sono giovani e graziose. E le donne sul palcoscenico sono sempre graziose.

La signorina Gabriella Ray del Gaiety-Theater di Londra.

E' vero che il teatro è stato per lungo tempo dominio esclusivo dell'uomo: era allora interdetto alla donna di salire sul palcoscenico. In Cina l'interdizione continua; ma la Cina è un paese di costumi assai arretrati. Nel Giappone invece...

Chi non ha veduto Sada Yacco? Chi non è rimasto rapito dalla sua arte incantevole, un'arte così estranea a noi e pur così impressionante? Sada Yacco dà ora l'*Amleto* a Tokio, e lo rappresenta così mirabilmente, che rende perfettamente inutile un uomo sulla scena. Ciò al Giappone.

Il tentativo non è nuovo. Vi furono già [...] trici che rappresentarono a preferenza ciò [...] noi siamo soliti chiamare « ruolo maschile » [...] poeti che composero per esse i loro lavori. [...] trovata del ruolo maschile proviene dalla gra[...] opera, proviene cioè dall'Italia. Anche qui p[...] un tempo le donne erano proscritte dal teat[...] anche qui dovevano gli uomini sostenere i r[...] femminili. Siccome però non si poteva nè [...] leva far senza dell'incanto della voce di sopra[...] si ricorse più tardi alla voce dei ragazz[...] compositori andarono poi ancora più avanti [...] l'impiego degli espedienti. Essi non s[...] non scrissero più ruoli femminili, ma sc[...] sero esclusivamente ruoli maschili, [...] questa consuetudine rimase anche [...] tardi, quando finalmente il teatro itali[...] fu libero alle donne.

In seguito furono anche creati i pr[...] ruoli maschili per le donne: composi[...] e cantatrici potevano essere egualm[...] contenti del loro successo. L'uomo [...] divenne superfluo, ma fu bene sostit[...] dalla donna. Le cantatrici eseguiv[...] allora i ruoli maschili con fortuna [...] teatri d'opera e anche in quelli d'o[...] retta. Ma se nell'operetta la donna ri[...] a battere l'uomo quasi completame[...] nel campo comico invase fin l'ult[...] posto. E' un fatto che in ogni caso [...] tero successo d'un'operetta dipende d[...] artiste, o dalle gambe, dicono i mal[...] Qui la maggior parte dei ruoli s[...] diventati ruoli femminili; gli uomini [...] vi sostengono che le parti più fatic[...] Si scrivono ora molte produzioni p[...] di personaggi maschili, che vengono [...] presentate da compagnie d'oper[...] viennesi o parigine composte int[...] mente da donne. L'uomo è band[...] inutile, superfluo.

Naturalmente però il dominio de[...] pera e dell'operetta non basta alle do[...] Anche fuori del campo della commedia, nella [...] gedia e nella produzione moderna l'uomo do[...] essere sconfitto; sconfitto non a viva forza, [...] a poco a poco, dolcemente, come è nella [...] tura della donna. I ruoli dei fanciulli sono [...] pure dati alle donne; ad esse si ricorre [...] fortuna per rappresentare tanto i paggi, qu[...] i *gamins* parigini. E poichè l'appetito [...] mangiando, le donne invadono anche il ca[...]

lla tragedia e dell'opera classica: ora, ad empio, Sada Yacco dà l'*Amleto, Romeo e iulietta* e *Riccardo III.*

Nemmeno questa volta il tentativo è nuovo. donne ci hanno abbellito il ruolo di *Amleto.* appresentandolo, la Modjewska aveva trionto in America, come Sarah Bernhardt a Pagi e la Brown Potter in Inghilterra; e bisogna conoscere che questi Amleti femminili, se funo i primi, furono anche i migliori. In Gerania fu la Vestphali a rappresentare l'*Amleto* r la prima volta, mentre la Sandrock tentava n successo lo stesso carattere. Nell'interprezione di Romeo la Germania è riuscita inntestabilmente superiore, giacchè nessuno potè ai eguagliare la Schröder-Devrient.

Parrà strano, ma la superfluità dell'uomo sulla ena si mostra soprattutto nei ruoli, che semano scritti apposta per lui. Ciò si verifica lle parti comiche non meno che per quelle olente e rudi. Parigi aveva, or sono molti ni, nel suo teatro delle Variétés una fenomele artista in questo genere: la Vernet. Essa ppresentava le sue parti studiandole dal vivo nel popolo, ed agiva, ad esempio, in modo veramente tipico nella parte di Pipelet, una delle figure più co-

Vernet nel *Contadino Giacomo.*

La Vernet in *Dominile.*

che che si siamai presentate pubblico dal coscenico. In esto genere ruoli si sono evolmente dite anche due esche: Hansi se e Giusep-

Teresa Krones nel *Contadino milionario.*

pina Dora. Bisognerebbe andare avanti ancora molto a enumerare i migliori esempi, nei quali le donne dimostrarono chiaramente l'inutilità del concorso maschile sulla scena. Ciò del resto è provato giornalmente in quasi tutti i teatri; non vi è ormai più nessun genere nel quale l'uomo non rimanga pienamente sconfitto di fronte alla donna, nè ci si potrebbe meravigliare se fra poco qualche altro caratteristico personaggio shakespeariano, ad esempio sir John Falstaff, fosse rappresentato da un'artista. Del resto già al suo tempo Shakespeare aveva pensato ad affidare alle donne i ruoli maschili, e i nostri poeti contemporanei riconoscono anch'essi che è questa la via che dovranno seguire.

Egualmente sintomatico in questa lotta per la conquista del teatro da parte della donna è che parecchi attori si danno ai ruoli femminili. Ricordiamo solo l'esempio della *Zia di Carlo;* ma l'uomo non va molto avanti, e anche nelle parti femminili egli si limita al genere comico e alle caricature di minor conto. Nei ruoli tragici femminili l'uomo non si può peritare e deve ad ogni costo cedere alla superiorità della donna.

Le illustrazioni che presentiamo mostrano in modo convincente come le migliori attrici, mediante le più squisite

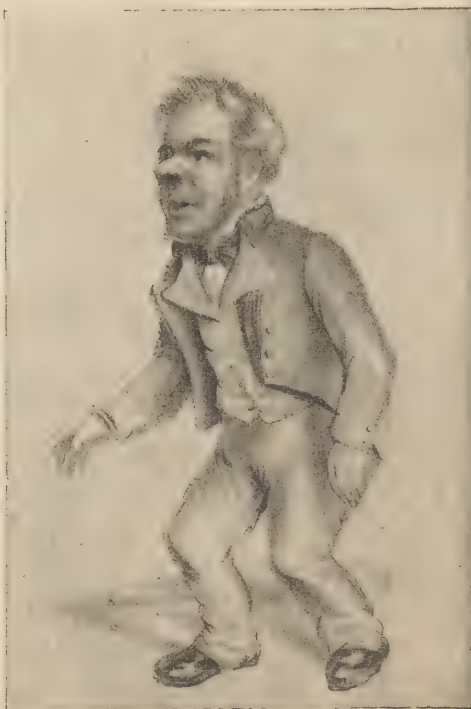
La Lettura.

Violetta Wegener.

produzioni dei ruoli maschili, riescano ad escludere gli uomini. Un uomo non potrà mai figurare meglio di Violetta Wegener nei suoi abiti maschili; nè un uomo porterà il suo costume meglio di Sarah Bernhardt nell'*Aiglon*, nè della Berger nella parte di Puck. In nessuno che abbia veduto queste attrici potrà sorgere il desiderio di vedere gli stessi ruoli sostenuti dagli uomini. Ciò detto, il giudizio è pronunciato: no, non ci occorrono più gli uomini sulla scena.

Gettiamo ora uno sguardo fuori del palcoscenico. Anchi qui chi trionfa? La donna, e ciò non soltanto in grazia delle sue qualità fisiche, ma con un'arte completa. Anche qui si distingue fra i suoi colleghi maschili non solo nelle produzioni più facili, ma anche dove si richiedono le migliori qualità. L'esercizio della corda è diventato da gran tempo di sua spettanza nei circhi e nei teatri di varietà non meno dei voli al trapezio; i *jongleurs* sono stati pure da gran tempo battuti dalle *jongleuses,* mentre i cavallerizzi di scuola non riescono certo a supera le cavallerizze. Negli esercizi in cui occor coraggio, forza ed energia, le donne si son già cimentate da parecchio tempo. Il famo *cerchio della morte* è stato tentato per la prim volta da una donna. Sono anche più numero e valenti le domatrici dei domatori; come noto infatti, esse, con mirabile energia, rid cono alla docilità i più selvaggi animali qua fossero altrettanti mariti.

Un altro largo campo di azione per la donn è quello della danza. Le diverse varietà di danz dal grottesco *Cakewalk,* all'impetuoso *Highki* alla più nobile e coreografica danza sulle punt sono di assoluto dominio delle donne, poic l'uomo, che talvolta con esse danza, non è c un inutile accessorio.

La donna non è più ora considerata s come simbolo della bellezza, della grazia e d l'eleganza, come era finora, ma anche del c raggio, della forza e dell'energia. In ciò la don ha una parte assolutamente incontrastata. ogni ramo dell'arte e della vita essa sostituis ormai completamente l'uomo. Negli uffici egli stato cacciato; nei saloni non ha più che posto di secondo violino, e ben presto dov cedere anche quello; nella letteratura si pig sempre di più l'elemento femminile, per sca ciarlo dalle posizioni che egli vi si era conq

La Vernet nel teatro delle Variétés di Parigi nella parte di Pipelet.

te; anche nella politica la donna ha ora un sto brillante. Dappertutto e assai presto rirrà essa, ed essa sola; essa soprattutto avrà mano le redini, brandirà lo scettro.

Ciò anche nel teatro. Verrà il tempo in cui ti i direttori di teatro saranno direttrici; un tro i cui membri siano esclusivamente femnili avrà certo una particolare attrattiva: molti onvenienti saranno evitati e vi regnerà un'arnia che nulla potrà turbare. Abbiamo già to del resto molte direttrici che sono giunte neravigliosi risultati. In Francia abbiamo essa, unica, Sarah Bernhardt; in Italia la Duse; Inghilterra e in America centinaia di donne gono la direzione dei teatri; e, per vero dire, ne nessun uomo al mondo potrebbe tenerla, gusto, tatto e innata perizia. Avanti, dun-, avanti sempre senza gli uomini.

Che la certezza nel buon esito si faccia sempre più strada lo induce a credere anche una notizia data dai giornali poco tempo fa: la signora Hewitt, che agisce a Chicago come direttrice di teatro, ha introdotto una sensazionale novità: l'impiego di un'orchestra di signore che eseguisce musica negli intermezzi, e l'assunzione di operaie di palcoscenico, che in eleganti uniformi di servi di scena compiono tutti i lavori tecnici del palco. Anche nell'*atélier* della pittura, in cui le decorazioni vengono eseguite, si trovano solo pittrici.

Insomma, l'elemento maschile viene limitato in ogni campo. Questo è un bel passo innanzi, e l'Europa non dovrebbe attendere più a lungo a seguire l'esempio che ci viene dall'altra riva dell'Atlantico. In qualsiasi teatro tedesco sono impiegate le donne come maestre di concerto; in tutte le grandi orchestre l'arpa è suonata da una signora. Questo è già un principio, e molto buono, ma dobbiamo guardarci dal lasciarlo più a lungo come tale. (Dall'*Auessere*).

Sarah Bernhardt nell'*Aiglon*.

La Berger nel *Sogno di una notte d'estate*.

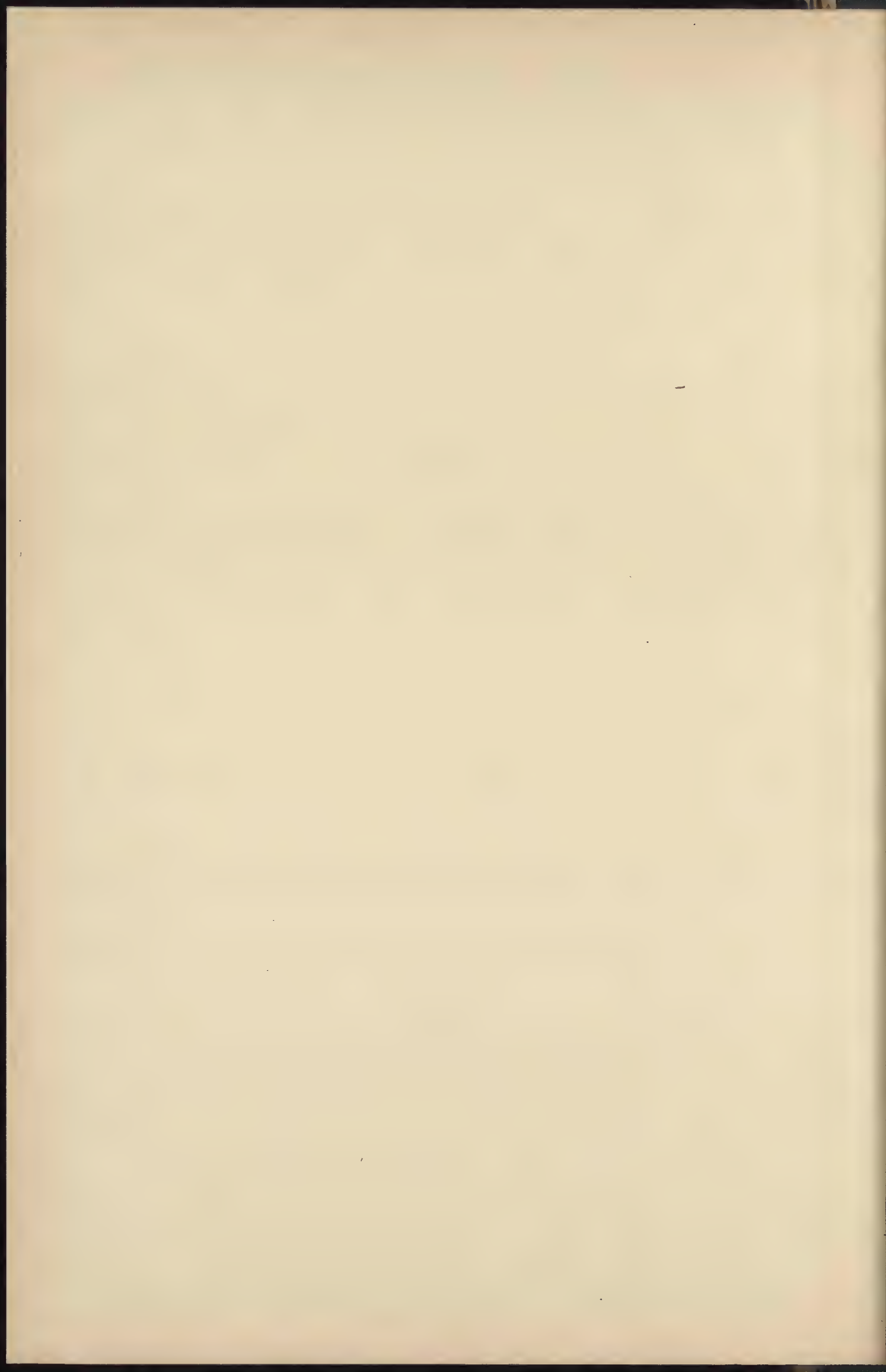
BAMBINE MODELLE

Se un pittore di Berlino ha bisogno di una bambina che gli serva da modella può trovarla facilmente pubblicando un avviso su un giornale fra i più conosciuti. Le mammine che hanno bambine dell'età prescritta e che trovano conveniente la somma offerta dal pittore, accorrono alla porta del suo studio presentando la loro piccola modella.

Al così detto mercato delle modelle, all'Ac-

Emilia Weyler, spagnola, di otto anni, celebre per grazia e leggiadria.

Emilia Schaffer, di appena sei anni, rinomata l'a[illegible] modella di Nuova York che guadagna annual[illegible] circa 10,000 lire.

cademia, si vedono raramente delle bamb[illegible] prima di tutto perchè non sono molte le [illegible] mande e poi perchè qualunque pittore che [illegible] glia procurarsele, lo può fare facilmente in [illegible] modo. Queste piccole incarnazioni della belle[illegible] o, per essere più precisi, i loro genitori, ha[illegible] però delle grandi pretese. C'è davvero da[illegible] manere sorpresi nel sentire che alcune di [illegible] ste bambine modelle guadagnano a New Y[illegible] per le loro sedute di posa, più di diecimila [illegible] all'anno. Ma laggiù tutto si fa in modo [illegible] diverso dai nostri paesi; c'è molto denar[illegible] anche il pittore lo spende a larghe mani. [illegible] non vuol seccarsi con piccole modelle irrequ[illegible] o capricciose; perciò spende una forte som[illegible] per procurarsi una bambina che sia già prov[illegible]

FERRUCCIO GARAVAGLIA RACCONTATO DA UN SUO COMPAGNO DI BATTAGLIA

di Ugo Falena

da "Noi e il Mondo" del giugno 1912

Ferruccio raccontato compagno Garavaglia da un suo di battaglia

Ugo Falena fu, prima come segretario generale e, poi, come direttore, compagno di battaglia di Ferruccio Garavaglia, alla Stabile Romana del teatro Argentina, nel suo periodo eroico e glorioso. NOI E IL MONDO s'è per questo rivolto ad Ugo Falena per ricordare nelle sue pagine la vita e l'arte del giovane e grande attore, così immaturamente scomparso. E lo scrittore, in un articolo pieno d'aneddoti e ricordi, ha evocato, quale essa era veramente e quale egli veramente la conobbe, la figura di Ferruccio Garavaglia, in cui l'arte drammatica italiana ha perduto una delle sue maggiori e più sicure speranze.

Garavaglia nel *Fracassa.*

Alto, magro, due occhi enormi mobilissimi e scintillanti, un fare ora dinoccolato e dimesso, ora vivace ed altero, una maschera espressiva su cui sembrava tutte le sofferenze umane si fossero compiaciute a lasciare segni indelebili; un parlar timido e distratto al primo incontro e col primo venuto, umile o noto, e un accalorarsi poi impetuoso, mano a mano che una innata o quasi infantile diffidenza veniva vinta o domata; una riluttanza al sorriso e pure un desiderio grande di abbandonarsi alla più folle allegrezza; pronto allo sdegno, ma più pronto all'abbraccio per soffocarlo o ripararlo; — chi non ha presente, e specie qui in Roma, ove visse gli anni più belli, la figura fisica e morale di Ferruccio Garavaglia? Povero e grande amico, io lo riveggo, sbiancato e smunto dal male insidioso che lo tormentava da anni, ma ancora sorretto dai sogni che gli torturavano il cervello, lo riveggo in una sera non lontana, prima della sua partenza per l'America, sulla spiaggia di Rimini, fissare il mare che adorava e mormorarmi con un accoramento spasimante di nostalgia: « Ricordi? Ricordi le nostre battaglie?... Non mi avete voluto più! » Il suo pensiero ricorreva sempre a quel teatro *Argentina* ove aveva goduto i primi trionfi e assaporato la gioia di essere considerato *qualcuno*. « Ricordi?.... Eppure potremmo tentare ancora. Siamo giovani. L'esperienza del passato ci ha fatto maturi. Pensa tu. Non c'è l'*Argentina* soltanto per creare un teatro nazionale. Ma a Roma! »

A Roma, però. Chè Roma era la mèta di ogni sua aspirazione, anche quando la fantasia pronta ad accendersi, per virtù d'un ricordo o per la magia d'un'illusione, sollevava nel suo spirito irrequieto desideri di peregrinazioni lontane.

E fu, infatti, a Roma che il battesimo atteso, e, forse, nell'intimo del cuore, amaramente insperato, consacrò l'arte di Ferruccio Garavaglia. Poco più che trentenne, con il *Robespierre* di Domenico Oliva, il *Bernini* di Lucio d'Ambra e Lipparini, il *Capitan Fracassa* di Giorgeri Contri e Signorini, il *Cardinale* di Parker, la *Fine di Sodoma* di Sudermann, a traverso le compagnie Pagano e Cooperativa prima; con le interpretazioni mirabili della Stabile poi, ove lo ave-

Garavaglia E. Boutet

La prima prova del « Giulio Cesare » all'Argentina.

va chiamato, primo attore e direttore, la fiducia di Edoardo Boutet — l'artista e l'animatore di quadri scenici seppero alfine imporsi alla critica e conquistare il consenso più largo del pubblico.

Ma quale vigilia di stenti e di triboli per giungere alla conquista! Resa più amara dalle insofferenze del temperamento; temperamento d'artista che nessuna disciplina poteva frenare, ma che soltanto il sogno dell'avvenire, impreciso nella giovinezza, sicuro negli anni virili, infiammava. Resa più irta di ostacoli da una vitalità esuberante, desiderosa di vivere la vita anche fuori delle tavole del palcoscenico, sotto il vero sole, e che intricava l'ardente giovinezza nelle avventure più folli e più insensate.

Vivere! Se un motto Ferruccio Garavaglia avesse dovuto incidere sulla propria insegna, questo avrebbe dovuto essere: « vivere! » Chè pochi artisti, come lui, senza piegare dinanzi alle ineluttabili transazioni che le esigenze sociali impongono, s'abbandonarono senza esitazioni all'istinto. Egli visse, come uomo, la sua vita, e la visse come artista. Seppe seguire il suo destino senza tentare di sottrarvisi,fatalmente. E se un grande dolore può rattristarci nel pensare che la sua carriera mortale troppo repentinamente si è chiusa, deve rallegrarci il conforto che egli visse interamente la sua giornata, eroe non soltanto di finzioni sceniche, ma eroe egli stesso di una vita sia pure avventurosa e disordinata.

Nato a San Zenone Po, figlio di un professore di matematiche all'Università di Pavia, compiuti gli studi liceali, s'accinge ad adottorarsi in lettere; ma, già insofferente di ogni giogo, abbandona presto le aule dell'Ateneo in cerca di una vita più turbinosa. La fortuna, però, sulle prime, sembra deriderlo. Egli non se ne accora: i suoi venti anni e la smania di arrivare sono ricchezze che sfidano qualsiasi avversità. S'improvvisa maestro, e, per rendere meno tedioso l'insegnamento, fa degli scolari tanti piccoli comici. Passa una compagnia di guitti che batte i villaggi, lascia in asso la scuola, e si fa comico a sua volta. Recita con i compagni nei cortili e sui carri, il peggiore dei repertori, pagato in natura, felice come una pasqua quando lo spettacolo frutta una buona messe di salamini e di formaggi. Ormai la sua vita è decisa. Farà il comico. Crede, così, di aver messo a dormire per sempre l'idea di diventare un artista, che so: scrittore, pittore; certo non sapeva, allora, neanche lui, quale arte dovesse seguire. Si scrittura nella compagnia milanese Sbodio-Carnaghi, e si diletta un mondo a improvvisar macchiette. Intanto prende il vizio del giuoco. Giuoca, s'indebita. E i debiti bisogna pagarli. Si ricorda di essere abilissimo nelle « macchiette », e precipita in un caffè concerto; ma finisce col recitar Dante. Camillo Antona-Traversi e Cesare Rossi ve lo scovano per una combinazione. Eccolo di nuovo attore, e questa volta sul serio, in

una compagnia seria. Ma nessuno s'accorge ancora di lui; la sua faccia d'asceta mal s'attaglia alle parti di attor giovane. Va in America con Andrea Maggi: invece di studiare, giuoca le intere notti al *baccarà*: perde quanto possiede; danari, effetti: è sull'orlo della rovina e non sa come trarsi d'im-

Uno dei primi trionfi di Ferruccio Garavaglia
Il « *Bernini* » di Lucio d'Ambra e G. Lipparini (1° atto) — *(Dall' « Illustrazione Italiana » del 1904).*

paccio: gli si dice che si cerca un baritono pel *Rigoletto*, e, siccome è dotato di una bella voce, si presenta all'impresario: non conosce una nota di musica è vero, ma il primo violino gli darà lo spunto: e canta *Rigoletto*, canta *Aida*. S'accinge a partire; perde ancora, è di nuovo sul lastrico. Ed eccolo verniciatore di bastimenti.

Quella dei bastimenti è stata sempre la sua passione. Bisognava vederlo, anche nei giorni della fortuna, con quanto amore ne disegnava e ne costruiva pel suo figliolo. Perchè Garavaglia era un abilissimo costruttore di piccole navi, piccoli e impeccabili miracoli di abilità meccanica, lindi e smaglianti, riproduzioni esatte dei grandi transatlantici che egli armava con una pazienza da certosino, in perfetta contraddizione con la sua abituale nervosità. Quando mostrava a qualche intimo la flottiglia uscita dalle sue mani, e ne illuminava a mezzo di un apparecchio elettrico i ponti e le cabine: « è il mio riposo » soleva dire, « ho imparato il segreto del mestiere quando verniciavo i bastimenti in America ». Strano e complicato temperamento! Rotto dalle fatiche, minato dal male, egli la notte, spesso, spento l'eco degli applausi o assopito il ricordo di qualche ingiustificata amarezza, aspettava l'alba indugiandosi attorno agl'ingranaggi dei suoi giuocattoli meravigliosi, pregustando la gioia dell'estate vicina, quando, col suo Leo, avrebbe potuto lanciarli in mare.

Finalmente trova il mezzo per rimpatriare. Durante la guerra cubana, s'imbarca sopra una nave spagnuola carica di feriti:

Ferruccio Garavaglia nella *Nave*.
(Marco Gratico)

dorme la notte sopra coperta entro un sacco destinato ai cadaveri: il giorno, soccorre e conforta i morenti. Giunge a Genova, vi sposa l'attrice signora Adele Zoppis, che doveva essere fino all'ora estrema la sua compagnia inseparabile, riprende la sua vita randagia di attore: dalla compagnia Ferrati, passa a quella del marchese di Squillace, a quella di Paladini, va con Eleonora Duse, con la Pagano, forma una compagnia sua con Mercedes Brignone. Si è accorto, alfine, che anche l'arte dell'attore è un'arte nobilissima al pari di quella dello scrittore e del pittore, e vi si abbandona, con lo stesso trasporto febbrile che lo aveva fino allora spinto a godere la vita.

Il triumvirato della Stabile.
Da sinistra a destra: E. Boutet, U. Falena, F. Garavaglia.

E nell'arte porta le sue qualità e i suoi difetti di uomo: entusiasmi e scoramenti, un che di disordinato, ma che lampi di genialità oscurano, un amore grande e geloso, e sopra a tutto il suo tormento angoscioso per un ideale che trasente e ancora ignora e grazie al quale ogni spasimo, ogni dolore vibranti sulla scena trovano l'accento perfetto. Ma ancora non ha trovato la sua via. Manzoni e Zola sono i suoi libri favoriti. Di essi ama l'umanità folta e completa; i quadri vasti e vivi in cui si agitano folle varie e si delineano paesaggi luminosi. Ah, poter far vivere anche sulla scena tutta l'umanità, farla vibrare attorno a se stesso, artefice ed eroe: poter aprire le finestre del piccolo dramma borghese perchè pulsi di vita reale, poterlo allacciare al mondo con un'opera di continuazione ed integrazione! Sente che Edoardo Boutet fonda un teatro stabile: la scena, certo, vagheggiata; non ha più requie: vuole entrarvi ad ogni costo.

E vi riesce. Nessun mezzo, anzi, lascia intentato per riuscirvi: per non danneggiare i compagni, paga alla morente compagnia Cooperativa la sua penale: sacrificio non lieve in tempi in cui ancora impera nella sua esistenza la *bohême;* per tema di vedersi sfuggire il contratto, pessimo uomo d'affari sempre, giunge a chiedere la miseria di venti lire al giorno. (1) La sua felicità non ha più limiti: versa vere lagrime nel seno degli amici che cooperarono alla sua scrittura, primo fra tutti Lucio d'Ambra; ritrova la sua antica allegrezza di scapestrato; passa la notte in cerca dell'alba, mulinando castelli in aria, lanciando nelle vecchie viuzze di Roma le sue belle note di baritono, ricordando ai compagni delle veglie, che ascoltano entusiasti, l'invettiva del *Rigoletto* o *l'Eri tu che macchiavi quell'angiolo*, pronti a darsela a gambe al primo apparire di una lucerna di carabiniere, la sua imperturbabile calma di cantante, lui così pauroso quando deve interpretare una parte d'attore, sia pure modesta. Finalmente!

Finalmente!... Ma sarà preso sul serio? Come lo accoglierà la critica, come lo accoglierà il pubblico? Mano a mano che il giorno della riunione della compagnia stabile s'avvicina, l'atroce dubbio lo investe, lo attanaglia, lo trasforma: non dubbio tanto delle proprie forze, quanto dell'altrui prevenzione! Sente che in pochi giorni egli deve conquistare quella fama cui ha diritto e che altri, meno degni di lui, han saputo conquistare grado a grado, metodicamente. Sa che, salvo per pochi, egli è noto più per le sue stranezze che per le sue qualità. E il dubbio diviene terrore: un terrore folle dal quale non lo salva, una breve e fortunatissima *tournée* nella Spagna, con la compagnia del marchese Berardi, e che non lo abbandonerà più, neanche quando la consacrazione del suo valore diverrà solenne e universale.

* * * *

La Compagnia Stabile si riunisce: le prove del *Giulio Cesare* cominciano. Ferruccio Garavaglia vi si abbandona timidamente prima, poi con una foga quasi intemperante. Le prove si trasformano in uno spettacolo che uguaglia, se non supera, quello della rappresentazione. Egli tenta e rimuo-

(1) Ne ebbe trentotto per spontanea controfferta della Direzione della Stabile.

Tre grandi interpretazioni di Ferruccio Garavaglia

Il Cardinale di Parker — *Re Lear* — *Amleto*

ve, fa e disfa, corregge quanto ha combinato la vigilia; impreca, bestemmia, supplica; s'agita irruente nella folla di attori e di comparse che popolano le impalcature della scena, sempre animato da un fervore che sembra esagerato e roso da una incontentabilità che sembra provocante; si consiglia di soppiatto con tutti: giunge a chiedere l'opinione, persino, dei servi di scena; impallidisce se scorge una faccia nuova, se sorprende un sorriso che possa parere una censura.

Dopo quarantacinque giorni, la recita è pronta. Quarantacinque giorni! C'è chi trova il periodo di preparazione eccessivamente lungo: il piccolo mondo teatrale che vive di consuetudini, mormora già, lieto di poter iniettare un po' di veleno nella nascente istituzione. Ma di questa critica e di altre, ancora, parleremo più oltre. Il successo, per fortuna, è grande. Mano a mano che sugli sfondi magistrali di Duilio Cambellotti, la tragedia shakespeariana si anima e si completa, passano nella splendida sala rinnovata dell'*Argentina* fremiti d'entusiasmo. Il pubblico sente di essere dinanzi a qualcosa di inusitato e di nuovo. E la consacrazione si compie.

Ma consacrazione di direttore più che di attore. Il Garavaglia ha saputo penetrare nelle bellezze della tragedia shakespeariana, dandone tutta la grandiosità con un senso pittorico d'una fastosità tiepolesca; se ha saputo far vibrare l'umanità degli eroi e della folla, romanamente, pur non sottraendola da quell'atmosfera di divino barocchismo che vibra nella poesia del cantore di *Giulietta;* se ha saputo, insomma, infondere ai compagni l'ardore della sua genialità, non ha saputo sovrapporsi ad essi con l'interpretazione personale. Lo sgomento lo ha vinto, ed il suo *Bruto*, che pure alle prove era balzato nitido e possente, è apparso freddo, monotono, impacciato.

Garavaglia s'accorse del mancamento e il suo accoramento fu grande. Invano il conte di San Martino, la sera stessa della rappresentazione, tentò trascinarlo, dopo la recita, con Boutet e con me, a cena al Circolo della Caccia, per commemorare il trionfo; invano gli amici prodigarono il loro affetto e la loro ammirazione; egli si sentì uno sconfitto e si chiuse in un dolore muto ed acerbo. Per più giorni divenne intrattabile. Diceva la sua carriera spezzata. Le asperità della stampa teatrale avversa all'istituzione; i consigli degli agenti che subodorando la commerciabilità grande dell'attore lo spingevano a sottrarsi alla Stabile e a battere le vie consuete; il male che già lo insidiava e al quale, allora, nessuno di noi credeva (a una delle diurne del *Cesare* svenne); erano tanti triboli per il suo animo esulcerato. Ma poi, a poco a poco, l'artista riprese il sopravvento sull'uomo, e si gettò di nuovo, a capofitto, nel lavoro. E l'attore finì con lo stravincere, al pari del direttore.

Come del direttore si era ammirato l'intuito pronto e finissimo, la fantasia ricca e smagliante; così dell'attore si ammirò la vigorìa e la sensibilità acuta, quasi morbosa. E più le difficoltà dell'insieme sembravano insormontabili, più s'ammirava l'abilità del direttore; più era audace la situazione, più era riposta la tragedia psichica di un personaggio, più s'ammirava la grandezza dell'attore. *Fiaccola sotto il moggio* di D'Annunzio, *Pietra fra Pietre* di Sudermann, *Orestiade*, *Tessitori* di Hauptmann, *David* di Rivalta, *Il Bernini* di Lucio d'Ambra e Giuseppe Lipparini, *I fantasmi* di Bracco, *I ventri dorati* di Fabre, l'*Alcalde di Zalamea* di Calderon de la Barca, la *Flotta degli Emigranti* di Morello, *La moglie onesta* di Giannino, *La Gibigianna* di Bertolazzi, *Papà Eccellenza* di Rovetta: tante battaglie, tanti trionfi!

Papà Eccellenza! come non ricordarne il clamoroso successo? Il Garavaglia era finalmente felice. E la sua felicità divenne smisurata, quando, una sera, una folla di ammiratori e di amici si raccolse attorno a lui, in un banchetto memorabile, per festeggiarne la nomina a cavaliere. Fu in quel tempo che i nostri vincoli di amicizia si strinsero maggiormente. Nominato direttore della Società del Teatro Stabile e messo al suo fianco per guidare la barca pericolante dell'*Argentina*, vissi con lui la vita di ogni sera, in una febbre intensa di lavoro e di lotte.

Avevamo deciso di riaprire la nuova stagione, a Roma, con la *Nave*, e non avremmo mancato, a qualunque costo, alla promessa. Come dimenticare le ansie dell'attesa del manoscritto? Peregrinavamo con la compagnia in Istria e in Dalmazia; il mese di ritorno — novembre — si avvicinava; e da d'Annunzio non ricevevamo che telegrammi: domani, fra due giorni... Finalmente, il ventidue ottobre, il Poeta ci telegrafa a Fiume: « arrivo stassera '. L'ultimo atto, quel mirabile ed austero ultimo atto, era stato compiuto in tre giorni. E il poeta giunse. In una cameretta dell'*Hotel Europe*, con la sua bella voce che il povero « Gandolin » chiamava « di arcangelo », lesse i quattro lunghi atti. Col Garavaglia e con me, alla lettura, non assisteva che il Cambellotti. Non ci nascondemmo le difficoltà grandi dell'impresa. Brevissimo il tempo che avevamo dinanzi per la preparazione, e non una scena abbozzata, non un costume disegnato, non compiuta ancora la musica a cui accudiva strenuamente il maestro Pizzetti. Ma l'entusiasmo era grande: la temeraria impresa giurata: a Natale la *Nave* doveva essere varata.

Come dimenticare le lunghe passeggiate di quelle sere, verso il porto, per sfuggire agli agguati che la gentile popolazione italiana

di Fiume tendeva al Poeta? Sostavamo dinanzi alle massicce barche latine che ci fissavano coi loro occhi smisurati e variopindi: Garavaglia piangeva i suoi timori; D'Annunzio tesseva, ridente e calmo, l'elogio del mare; e Cambellotti, muto e impenetrabile, al chiarore di un fanale, schizzava i primi appunti di navi e di vele.

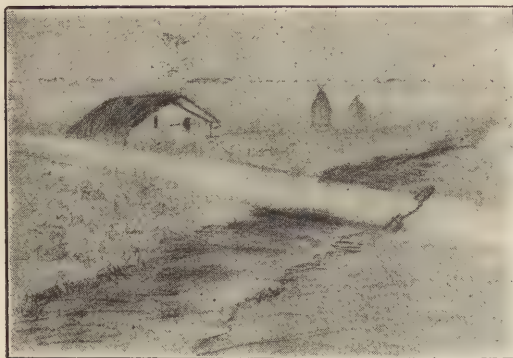
Il dieci novembre sul palcoscenico dell'*Argentina* s'iniziavano le prove. In pochi giorni il teatro si trasformava in un arsenale. Garavaglia si abbandonava alle prove con la consueta voluttà iraconda. Cambellotti, paziente e instancabile, lavorava di pennello e di bulino agli apparati scenici. Già le masse s'agitavano e vivevano sulla scena: già la nave, armata da un calafato autentico scoperto a Ripagrande, drizzava il suo timone bituminoso verso il cielo; ma la musica non giungeva.. Sentivamo che la data dell'andata in scena pericolava... Alla fine d'Annunzio ci telegrafa: « Venite! ».. Garavaglia ed io corriamo a Settignano. Pizzetti siede al piano... Ahimè, la musica bellissima; ma una vera e propria partitura, di una difficoltà di esecuzione inaudita. Per fortuna peschiamo tra i giovani (quale fascio di giovani energie per quell'allestimento!) un maestro di grande valore: il Guy; egli racimola i solisti delle cappelle romane, inizia le prove, e l'andata in scena dell'opera dannunziana non subisce che il ritardo di pochi giorni. L'undici gennaio la *Nave* venne varata, e il trionfo fu colossale, indimenticabile.

Ma lo sforzo era stato enorme. E primo fra tutti a subirne le conseguenze fu il povero Garavaglia. Costretto a prendere qualche giorno di riposo, partì, ritornò; ma ritornò con un triste viatico. Un terribile guasto al cuore. Bozzolo, Arcangeli, Marchiafava, medici illustri, lo dichiararono « votato alla morte ». E l'attore illustre, dopo essere riapparso una sera nei *Ventri dorati*, uscì dall'*Argentina* ignorando le vere cause del suo allontanamento, credendo anzi di dover la sua sfortuna alle intemperanze del carattere.

Per sei mesi obbedì alle prescrizioni dei medici. Poi si unì con Irma Gramatica, entrò nella compagnia Gamma, ove interpretò stupendamente *Amleto* e *Re Lear*, fece compagnia per suo conto e si spense, come dolorosamente era stato previsto, a soli quarantadue anni, dopo avere ancora combattuto e vinto, a Napoli, una bella battaglia italiana: *Il Piccolo Santo* di Roberto Bracco.

* * * *

L'arte di Ferruccio Garavaglia si ricollega a quella di Giovanni Emanuel. Arte sincera, personale, indipendente da qualsiasi tradizione; ineguale forse, ma profonda e rischiarata sempre da bagliori improvvisi. Fu detto che Garavaglia era un attore al quale si adattavano soltanto parti in costume. Errore, chè il Garavaglia era artista da cimentarsi con onore in qualsiasi parte: basta ricordarlo nella riproduzione manzoniana del prete nel *Diavolo e l'Acqua Santa*, in quella cinica e pur sentimentale del Lantosca nella *Flotta degli emigranti*, e in quella, che pochi rammenteranno, elegante e ironica, del marito, nella *Pace domestica* di Guy de Maupassant. Fu detto, ancora, e ingiustamente, che il Garavaglia non era l'artista adatto a reggere le sorti di un'istituzione complicata come quella della Stabile. Se si pensi che i quarantacinque giorni da lui impiegati per allestire il *Cesare* e i due mesi per la *Nave* sarebbero apparsi insufficienti a una direzione di teatro straniero (quarantacinque giorni di prove, del resto, richiese la preparazione della *Figlia di Jorio* nella compagnia Talli); se si pensi che il Garavaglia nella prima stagione, di cinque mesi, all'*Argentina*, allestì trentasei lavori, e altrettanti ne allestì nella seconda di uguale durata — lavori quasi tutti nuovi o per lo meno non appartenenti all'abituale reper-

I disegni di Ferruccio Garavaglia morente

I DISEGNI DI FERRUCCIO GARAVAGLIA MORENTE

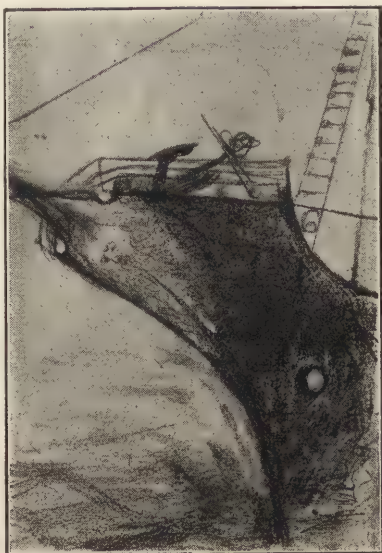
torio, e moltissimi di complicata messa in scena —, si deve convenire che mai accusa di ostruzionismo fu più infondata.

Povero Garavaglia! Fu accusato di prodigalità e d'imprevidenza. E si dimenticava che alla sua uscita dalla Stabile, appena quattro anni fa, dopo una vita di scarsi guadagni, finalmente avrebbe cominciato a percepire una paga possibile: quarantacinque lire al giorno: insufficiente per le esigenze del posto e del mestiere; — s'ignorava che la sua borsa era aperta ad ogni sventura; che l'amore grande per l'arte sua, lo spingeva, persino, più tardi, tornato alla vita randagia di attore e di scritturato, a sborsare di tasca propria danari per ingrossare le fila delle comparse e per avere un qualche *spezzato* decoroso di più

Il suo destino fu definito tragico. Ma la vera tragedia della sua anima non fu conosciuta da alcuno. Essa era ben più profonda di quella che la sua apparente incontentabilità d'attore aveva lasciato supporre. Celebre e sulla via ormai della prosperità, lo incontrai una sera a Venezia. Dalla sua uscita dalla Stabile non ci eravamo più incontrati. Mi gettò le braccia al collo. Poi volle che ci recassimo in gondola come in altri tempi, per i canali remoti densi d'ombre e di mistero. « Sei contento, ora » gli domandai: « Celebre e alla vigilia d'esser ricco! » « Contento? Ah, no! A te posso dirlo! Io non amo l'arte mia. Io era nato per divenire uno scrittore, un pittore... Tu, tu che sei in tempo ancora, lavora... Il mio destino è stato un'ironia Interpretare... io, io che avrei voluto creare! »

La sua giornata declinava. E ora è declinata per sempre. Ma è declinata anche per la scena italiana che, con Ferruccio Garavalia, perde l'artista su cui era più dato sperare.

Ugo Falena.

Questo strano disegno e gli altri precedenti, presi da un album cortesemente favorito a Noi e il Mondo *dalla vedova del grande attore, eseguiva Ferruccio Garavaglia, con la sua mano tremante, sul letto di morte. C'è in essi uno strano senso di desolazione e di rovina ed è particolarmente interessante, psicologicamente, l'ultimo: lo sperone d'una nave in cui si profila un volto tragico: re Lear. Le sue due più grandi interpretazioni,* La Nave *e* Re Lear, *inseguivano così la fantasia dell'attore che moriva. Ferruccio Garavaglia tracciava infatti, appena tre ore prima della morte, questo disegno che non sarà guardato senza profonda commozione.*

LA FISIONOMIA DI UNA NUOVA ATTRICE: MARIA MELATO

di Stanis Manca

da "Noi e il Mondo" dell'agosto 1912

Sorridente.

La fisonomia di una nuova attrice Maria Melato

Maria Melato, attrice giovanissima e già famosa, è penetrata nel la modernità dell' odierna eroina del teatro, ultima espressione d' una dolorosa crisi del cuore e dei sensi. Ed è raffigurando codesto eroina nei suoi molteplici aspetti, che la nuova attrice interprete squisita dell' amore e del dolore, ha acquistato quella tipica personalità che Stanis: Manca, l' acuto critico drammatico della "Tribuna „ ha voluto studiare per NOI E IL MONDO, inaugurando una serie di articoli su le nostre più giovani e più tipiche attrici, condotti con un metodo e una diligenza inconsueti in questo genere di profili e non distaccando in essi il temperamento della donna dall'ingegno dell'attrice

Gli artisti di teatro non si possono più catalogare come una volta quando ognuno di essi, giunto all'apice della fortuna, veniva ad assumere per sanzione del pubblico, un determinato posto di bravura, e si trovava, come alla scuola, ad essere classificato il primo, il secondo o il terzo tra i suoi compagni. Il pubblico oggi si mostra esteticamente più mutevole, consacra cioè la grandezza di certi attori e di certe attrici, ma poi li abbandona alla loro immobilità artistica, al loro individualismo, e rivolge lo sguardo e l'applauso verso quelli che si studiano d'intonare la propria arte interpretativa ad una qualsiasi nuova espressione.

Il *divo* e la *diva* dell'arte drammatica, a differenza dei numi della scena lirica, vanno scomparendo, ed il pubblico mostra di prediligerli solo quando diventano logiche figure di un quadro e non già quando vogliono esorbitare isolati dalla cornice, obbligando gli altri interpreti a compiere l'ufficio di ombre vaganti alla ribalta.

La così detta *tournée* dell'artista celebre, che va in giro per il mondo riproducendo a suo uso e consumo ogni figurazione e ogni interpretazione, virtuoso, mimo e monologhista ad un tempo, non è più incoraggiata che da speciali formazioni di spettatori, la cui arte è lo *snobismo,* il cui buon gusto deriva da ragioni di moda internazionale.

La *tournée* dell'artista drammatico oggi non è che una delle tante forme dell'invadente esotismo. Ma a Parigi, e fortunatamente anche in Italia, si ammirano e si applaudono i grandi artisti più nella loro sapiente collaborazione che nel loro egoismo individuale.

Le nostre consuetudini sceniche dunque sono mutate; il pubblico non soggiace co-

me una volta alla tradizione dei nomi, delle fortune e dei ruoli. Ora esso scruta, indaga, a teatro, e se applaude ancora i suoi interpreti favoriti, non si acconcia a ritenerli insuperabili, e non crede affatto che essi gli scrittori di teatro. E si capisce come gli artisti che centocinquant'anni or sono interpretavano Goldoni, non rifulgessero che per le *comiche grazie* e per gli ***eccelsi talenti*** di cui li gratificavano i critici del tem-

Nell' *Amore emigra*

abbiano recato sulla scena l'espressione estrema dell'arte rappresentativa.

Del resto ogni atteggiamento interpretativo corrisponde, attraverso l'evoluzione scenica, ad un dato momento della morale, della passione e dei costumi riprodotti dapo; e i loro successori di cinquanta e di cento anni dopo, dovettero alla loro volta sviluppare il proprio istinto riproduttivo alla maniera classica, romantica o patetica, sceneggiata dai commediografi che vennero in appresso.

Maria Melato nella *Donna Nuda*

Nella *"Fiammata"*: Il terrore.

Ecco perchè con il raffinamento che è avvenuto di ogni sensibilità umana, l'artista di teatro, se ha ingegno e fantasia, può e deve svelarci sempre qualche nuova sensazione. La sua arte deve battere all'unisono con il nostro momento sensitivo. L'artista moderno non ha bisogno d'impressionare con gli effetti di un tempo, ma deve essere artisticamente più sensibile.

Per questa spontanea sensibilità si sono resi sempre famosi i nostri principali attori, e se ne sono rese famose in particolar modo le nostre attrici, da quando, prima con Giacinta Pezzana e poi con Eleonora Duse, composero il viso, l'espressione e la eloquenza, in una linea di realtà umana, sottoponendo ogni effetto alla riproduzione del vero e del semplice.

Ma queste insigni attrici, e insieme le altre che le hanno vittoriosamente seguite, come Irma Gramatica, la Reiter, la Vitaliani, Tina di Lorenzo, la Mariani, Emma Gramatica, hanno percorso ormai tutta la loro parabola ascendente, esse si trovano già o si ritrovarono all'apogeo della fortuna, e noi ne conosciamo l'arte e l'istinto, e le abbiamo vedute riprodurre tutti gli atteggiamenti del teatro romantico e del teatro realista.

Sono le grandi attrici d'ieri e di oggi, che il pubblico ammirerà ancora ed applaudirà per molto tempo.

Riproduttrici geniali ed esperte di ogni singolare passione, da quella complessa del teatro nordico a quella vibrante del teatro latino, non ci potranno dire, forse, la nuova parola del rinnovato sentimento; non ci potranno probabilmente raffigurare quella crisi del cuore e dei sensi che caratterizza il teatro d'oggi. Il pubblico ricerca, per questo, l'attrice nuova, quella che sarà la grande attrice di domani, grande, s'intende, nell'armonia della sua arte e non già nell'isolamento.

Il pubblico la ricerca questa attrice, e già la va segnalando, la va prediligendo, e pare vada vincendo a stento la ritrosia che essa pone nell'affacciarsi alla luce ed alla gloria.

L'attrice nuova, l'attrice di domani, si chiama Maria Melato, per il pubblico, che ne ripete il nome in tutti i principali teatri, e vede finalmente effigiata in lei l'ultima impronta della nostra passionalità tormentosa.

* * * *

La Melato, giungendo sul teatro, ha avuto subito un grande vantaggio sulle altre sue emule: essa non è stata costretta a modellare la propria immagine su quella della grande attrice il cui influsso interpretativo è assai facile riscontrare in tante giovani artiste italiane. Il nervosismo della Duse, un nervosismo che si produce con tutte le squisitezze della femminilità, noi lo troviamo riflesso in questa o quell'al-

Nella *"Fiammata"*: L'abbandono.

Un'espressione di Maria Melato

tra attrice; è il nervosismo moderno, e la Duse lo ha reso magnifico di verità nelle sue interpretazioni; ma la Melato non avendo mai recitato accanto alla celebre artista, non avendo mai seguito alcun suo corso di rappresentazioni, ha potuto derivare il suo nervosismo dal proprio temperamento, ha potuto foggiare il suo profilo artistico su quegli stessi elementi che formano la personalità di un'interprete.

La Melato può dunque essere definita un'attrice d'istinto, di vocazione, piombata di scatto sulla scena, dove in breve tempo riuscì ad affermarsi, a distinguersi, ma quasi cautamente, compiendo, per un complesso di circostanze, dei passi assai brevi, e cercando di rimanere confusa in mezzo agli altri interpreti, tanto il suo carattere era schivo e riservato.

Ridente.

Fu notata per la prima volta in una piccola parte di venezianina nella *Lulù* di Bertolazzi. Recitava allora a fianco di Teresa Mariani, che era protagonista insuperabile di quella commedia, ma la piccola attrice, vestita da popolana, malgrado dicesse poche parole, apparve notevole per il suo sguardo zingaresco, per il suo fare semplice e spontaneo.

Poi ebbe a diretotre perspicace Flavio Andò, che la promosse senz'altro a prima attrice, facendole occupare il posto di Irma Gramatica, ammalatasi.

Le sue affermazioni artistiche naturalmente aumentavano, ma essa, per il pubblico, non aveva ancora acquistata una fisonomia spiccata, non era ancora l'artista il cui nome si pronunzia ovunque con ammirazione.

Invece la Melato, forse all'insaputa di tutti, andava disciplinando, entro di sè, l'arte ed il sentimento. Innamorata del teatro, non pensava ad altro, non voleva godere e vivere che per esso, e diventava realmente la esecutrice preziosa ed attenta delle eroine che doveva personificare .

Ebbe la somma ventura di poter svolgere questa entusiastica attività, di poter accendere questo novello sacro fuoco, sotto la guida di Virgilio Talli, un vero maestro di arte drammatica. L'attore insigne che dirige le sue compagnie di complesso, con criterii affatto moderni, esigendo che le figure, di qualsiasi grandezza siano, servano al quadro scenico, e non già che il quadro rimanga schiacciato dalle figure, ha trasfuso nella Melato tutto il suo ardore di artista disciplinato, e l'ha immersa, si può dire, nell'atmosfera ideale in cui essa ora vive.

La giovine attrice, non ha che ventisei anni, comincia ad assaporare le gioie della notorietà e del successo, ma è ancora dubbiosa circa le sue forze d'interprete, e quasi non s'avvede del crescente favore che la circonda, e la va ormai innalzando sopra tutte le sue compagne di età.

Ed essa vince suo malgrado, e vince con quegli elementi di persuasione e di simpatia che a teatro non sono sempre decisivi al pari della bellezza e del fasto.

La Melato non sbalordisce con i vezzi e con le malìe; la sua eleganza, estremamente signorile, non si raccomanda alle chiassose complicazioni delle *toilettes* e dei colori, che tanta impressione producono sull'onesta borghesia di ambo i sessi. La Melato ci attrae con un'avvenenza intima e delicata, con uno sguardo pensoso, con la carezza di una voce dolce ed insinuante.

Si alternano sul volto piccolo di lei, ora il sorriso buono dell'attrice spoglia della sua maschera, ed ora quello voluttuoso della fragile creatura che essa deve riprodurre; ma sono gli atomi che sfuggono e che non si possono indovinare attraverso la psiche della donna e dell'artista.

La Melato è invero penetrata in tutta la modernità dell'odierna eroina di teatro, ul-

Nella "*Marcia Nuziale*,,

tima espressione di una dolorosa crisi del cuore e dei sensi.

Ed è raffigurando codesta eroina, nei suoi molteplici aspetti, che la nuova attrice ha realmente acquistata quella tipica personalità, quella suggestiva sembianza, di cui nessuno può ormai dubitare.

* * * *

Che cosa sia questo recente teatro d'amore un po' erotico, succeduto a quell'altro in cui il sentimentalismo aveva un maggiore predominio, tutti coloro che seguono la recente produzione francese lo sanno bene. E mi fermo alla produzione francese perchè la sintesi di questa nuova passionalità scenica che nulla vela dell'anima e dei sensi, la ritroviamo solo nei lavori dei commediografi parigini, in quelli di Bataille specialmente.

Il Bataille può essersi allontanato dalla squisitezza psicologica dei suoi primi drammi, può non piacere a tutti, ma è innegabile che le sue figure femminili sono sempre disegnate con nervosa verità.

Non si può dunque rimproverare la Melato se, nelle contraddizioni dell'attuale repertorio, essa prediliga il Bataille, e lo prediliga appunto perchè egli ha recato sulla scena l'ultima espressione dell'amore.

Non vi soddisfa più il Bataille d'oggi in confronto del Bataille di una volta? Ma recatevi a sentire la Melato nella *Marcia nuziale* e poi nella *Donna nuda,* e rimarrete ugualmente scossi e conquisi.

Di Grazia De Plessans ella riproduce con delizioso rilievo entrambi i contrasti sentimentali: l'amore pietoso per l'umile maestrino di musica, ed il momento di vertigine allorchè cede al bacio tentatore di Ruggero Lechateller. Sotto quel bacio che ha il sapore di tutte le voluttà parigine, la piccola provinciale, riprodotta dalla Melato, si trasforma all'improvviso in una donna che gusta finalmente i piaceri del peccato; ed il viso, gli occhi, e la bocca diventano un incanto solo. Ma poi fugge romanticamente un'altra volta, e Grazia si sentimentalizza nell'effigie e nell'anima.

Raffigurando la protagonista della *Donna nuda,* la Melato ci disegna un'altra creatura di spasimo amoroso, ci offre un altro atteggiamento della passione come viene espressa oggi dalla sensibilità della donna moderna.

Lolette è l'amante insaziabile dell'uomo che tende già il cuore e le braccia verso un'altra donna. E quando essa sorprende i due nuovi amanti che si baciano e si sente trafitta fino ad essere colta da un eccesso isterico, la Melato spiega un'arte realistica straordinaria.

Ma a ben altre espressioni dell'amore e del dolore la nuova attrice sa foggiare il suo pieghevole temperamento, riproducendoci ogni impercettibile sfumatura dell'animo muliebre, quando soffre e lotta. La sua spontaneità e la sua semplicità non hanno limiti in tali opposte tendenze. Ricorderò la suo immagine straziata, il suo occhio pieno di terrore, il suo grido convulso, allorchè riprodusse la condannata a vita, nella *Casa di pena* di Rossana, madre a cui vogliono togliere il figliuoletto appena nato! E ricorderò il tipo di una vecchia con i capelli bianchi, che ella creò nella gagliarda commedia del Lemaitre, *La Massiera.*

Versatile e schiva di ogni pregiudizio scenico, la Melato fu una vecchia angosciata, che soffre la gelosia, ma in modo tutto diverso dalle donne giovani, giacchè il marito, parimenti assai vecchio, si era innamorato di una modella destinata in sposa a un loro figliuolo.

E come non si dovrebbe ricordare la Melato nella sua più recente interpretazione, in quella *Fiammata* che potrà magari essere un dramma ad effetti e a sorprese, ma che contiene il simbolo eroico di Monica, moglie sprezzante, divenuta in un attimo amante frenetica del marito dopo che egli ha ucciso un altro uomo per difendere il proprio onore e quello della patria? L'abbandono di Monica, come viene ideato dalla Melato, il suo slancio di passione producono negli spettatori una impressione incancellabile.

La maschera dell'eroina e la maschera dell'interprete confondono tutte le loro fibre in un'armonia interpretativa che possono riprodurre soltanto le elette della scena.

Ardenti figure queste; ma anche nelle altre che stanno un po' nell'ombra, in quelle di scorcio, la Melato sa manifestare una sensibiltà suggestiva, sa rinvenire accenti delicati e toccanti. Nella *Signora senza pace* della scrittrice danese Winge, tempera il sogno con la realtà, e rimane nel suo sdegno e nel suo dolore come una creatura fantastica; e nell'*Amore emigra* di Morello, dopo tante esuberanze passionali, può e sa riprodurci la rinunzia della donna che vuole liberarsi da tutti i travagli e da tutte le servitù dell'amore.

Certo alla Melato tutti augurano che possa allargare il cerchio di questo repertorio di squisite sensazioni e giungere ad altre prove d'arte, laddove indubbiamente il suo ingegno drammatico la dovrà condurre.

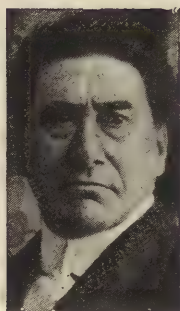
La Melato non si è ancora cimentata con le possenti figure femminili di Shakespeare e di Ibsen; ma vi sarà tempo perchè ella compia deliberatamente una tale evoluzione. Occorrerà che l'artista senta il fascino di quei grandi scrittori, e che il suo temperamento sia in grado di sdoppiarsi e di assumere un'altra fisonomia riproduttiva.

Ma intanto lasciamo che la nuova attrice segua i suoi istinti e le sue tendenze; non arroghiamoci il diritto di regolarne il passo. La plastica e la psicologia che derivano dall'arte di Maria Melato sono tutt'ora deliziose, hanno tutta la freschezza di un'aura novella. Il pubblico gliene è riconoscente, ed essa stessa penserà a procurargli presto delle nuove emozioni.

Stanis: Manca.

GLI UOMINI CON MOLTE TESTE

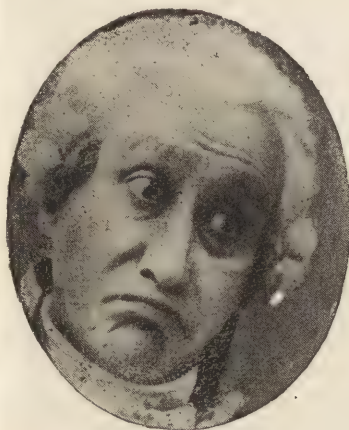
di R.L. Montecchi

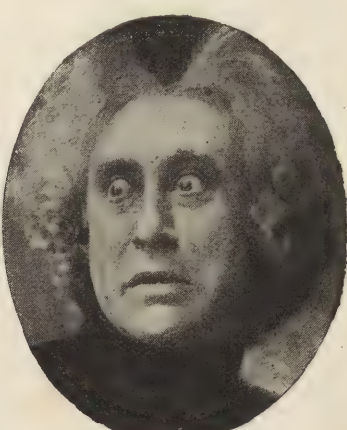
da "Noi e il Mondo" dell'ottobre 1912

ERMETE NOVELLI

Gli uomini con molte teste

Gli " uomini con molte teste „ non sono una mostruosità della natura ma un miracolo dell'arte del trucco e dell'espressione drammatica. Gli uomini con più teste sono gli artisti drammatici che ogni sera abbandonano la loro fisonomia per crearsene una nuova. In questo articolo Leo Roberto Montecchi, autore drammatico noto, stimato e applaudito, e uomo di teatro che conosce a fondo la vita delle quinte, mostra come un giuoco di muscoli e di cosmetici possa trasformare, sino a renderli sovente irriconoscibili, i volti dei nostri attori più grandi, delle nostre attrici più acclamate, da Ermete Zacconi a Eleonora Duse, da Ermete Novelli a Emma Gramatica ed a Tina di Lorenzo.

A ciascuno di voi sarà forse accaduto nella propria fanciullezza di assistere in qualche casotto da fiera allo spettacolo della metempsicosi.

Entrati nel gabinetto misterioso, si vedeva ad un tratto apparire sopra un piatto, retto da un esile piedistallo, la testa mozza, ma viva di una fanciulla, che moveva gli occhi, apriva la bocca, rideva, fingeva dormire; poco dopo, con un prudente digradare di luci, la testa della fanciulla vaniva in un'ombra sempre più diafana e leggera, mentre dalle morbide labbra feminili cominciava a spuntare, dapprima lievemente, poi sempre più marcatamente, un bel paio di baffi; la capellatura bionda dava luogo ad una selva di riccioli folti e neri, mentre si venivano del pari trasfigurando gli occhi, le gote, il na-

Il burbero benefico

Shylock nel *Mercante di Venezia*

Vassili in *Pane altrui*

so, sinchè, rifatta intensa la luce, al posto della testa della fanciulla bionda appariva la testa maschia di un bel giovane bruno.

Molte volte il processo trasfigurativo si iniziava col vaso di una pianta secca che gradatamente rinverdiva e si tramutava in una gabbia di uccelli, in un porcellino vivo, per finire, molto spesso, in un teschio da morto.

Era lo spettacolo della metempsicosi.

Inutile aggiunga, come questo popolare, quanto strabiliante spettacolo, che ricorda quello dantesco dei serpenti, non sia che un abile giuoco di specchi e di luci, in cui nulla ha a che vedere la filosofica teoria pitagorica della trasmigrazione delle anime.

Qualche cosa, invece, che realmente si avvicina alla vera metempsicosi, sanno per contro operare i nostri attori.

Essi veramente, con l'abilità del trucco, ma più che tutto con la contrazione dei muscoli della loro faccia sotto l'imperiosa auto-suggestione delle più disparate passioni, sanno trasfigurare la propria fisonomia in modo da parere realmente un'altra persona, da dare realmente l'illusione del personaggio in cui vogliono immedesimarsi e vivere.

E badiamo, questa meravigliosa facoltà che essi hanno, non è punto da confondere con l'abilità coreografica e ciarlatanesca dei trasformisti.

Dopo la fortuna ben meritata del Fregoli, in qualunque caffè-concerto voi trovate il numero di colui, che, dal palcoscenico scendendo al seggio d'orchestra e fingendo dirigere a volta a volta pezzi di varii maestri, con volubile rapidità infila una parrucca o una semi maschera e vi grida: Verdi! Wagner! Rossini! Meyerbeer!; oppure al suono dei varii inni nazionali vi esclama: Fallières! lo Zar! il re di Spagna! l'imperatore della Cina!, che viceversa poi è oggi un presidente di repubblica!

No, ciò che possono e sanno fare i nostri attori è ben altra cosa. Essi non solo si studiano di dare l'esteriorità materiale e meccanica del personaggio, che interpretano, ma prima e sopra di tutto cercano di renderne palese l'anima.

E' veramente il miracolo della metempsicosi che essi operano; è veramente una trasmigrazione d'anime che essi evolvono in loro stessi.

◆◆

Due sono gli elementi essenziali per la trasfigurazione fisionomica degli attori.

Primo: la mobilità sensibilissima dei muscoli facciali. E' questo in gran parte un dono di natura; ma lo si acquista, anche con l'arte, mediante la contrazione suggestiva dei muscoli stessi, sotto un imperioso impulso psicologico. E' questa la più alta e difficile estrinsecazione dell'arte drammatica: sogno e tormento di tutti i grandi artisti.

Secondo elemento: la *truccatura*; ossia la maestrìa di acconciare e imbellettare la propria testa con parrucche, cosmetici colorati, barbe o sopraciglie finte, in modo che la propria testa figuri veramente la testa di un altro. La *truccatura* scende molte volte anche alla persona, per un più o meno fittizio ingrossamento di essa, ma di solito si ferma alla testa; al resto provvede il vestiario.

Ogni attore che ambisca alla interpretazione di una promiscuità di caratteri, giovani e vecchi, oltre a possedere un discreto corredo di parrucche, ha sempre a sua disposizione sul tavolo del proprio camerino un fascio di lunghi cerotti cilindrici, a base grassa, in cui, insieme al nero e al bianco, sono rappresentate tutte le gradazioni di tinte adattabili ad una faccia, come pure in una cassetta si trovano alla rinfusa ciuffi di *crespo*, formato di capelli strettamente legati e arricciati, rispondenti a tutte le sfumature del pelo umano.

Vi sono di quelli che dispongono addirittura di una vera e propria tavolozza! E bisogna vedere con che passione, con che sottigliezza, specie nei casi di parti nuove, sono studiate dinanzi allo specchio tutte le rughe, tutte le sfumature di una pelle molte volte emaciata e grinzosa.

Gli antichi comici non andavano troppo per il sottile; si truccavano a base di sughero bruciato e di carbonato di magnesia, e per lo più si appiccicavano barbe e baffi belli e preparati.

Oggi non vi è comico che si rispetti, che ogni sera, se deve portarla, *non si faccia la barba*, nel vero senso della espressione, ossia non si appiccichi sulle gote e sulle labbra il crespo, della tinta che gli occorre, e pazientemente a punta di forbici non si formi i baffi o la barba. Si ottengono così dei risultati ingannevoli a brevissima distanza.

Un particolare curioso. Voi credereste che per l'appiccicatura del crespo alla pelle si adoperi una qualsiasi colla. Dio ve ne guardi! Ai primi sudori la barba cadrebbe a pezzi. Occorre il *mastice*; pece greca sciolta nello spirito, temperato da qualche ingrediente. Potete star sicuri che la barba non si stacca e se tentaste strapparla succederebbe una scorticatura. Occorre lavarsi prima con l'alcool e poi con la vasellina!

A voler addentrarsi nei segreti della truccatura sarebbe scarso un volume. A me basta aver sollevato un lembo di questo misterioso mantello della faccia dei comici, tanto per farvi vedere come si possa qualche volta con una certa facilità cambiare... la propria testa.

◆◆

Senza rievocare i passati e i trapassati — poichè è solo dei viventi e militanti che debbo occuparmi ed anche di questi limitata-

ELEONORA DUSE

La città morta

Sogno di un mattino di primavera

La Gioconda

mente al tempo e alle angustie di un modesto articolo — ecco alcuni saggi tangibili della versatilità di impressionismo dei nostri attori.

Fra tutti, Ermete Novelli è certo quegli che in questa versatilità occupa il primo posto; egli, che da modesto generico e promiscuo, seppe assurgere ai fastigi della tragedia, può dirsi abbia gloriosamente attraversata tutta la gamma della espressione scenica. La sua fisonomia non ha quasi bisogno di trucco. Egli è veramente l'attore che sappia farsi intendere senza aprir bocca e possa trattenere il pubblico, come in *Fra un atto e l'altro*, con un monologo.... senza parole.

Quando la prima volta fu a Parigi, sorprendendo ed entusiasmando lo scettico pubblico francese, l'eminente critico Sarcey, che, non potendo dissimulare il successo, si preoccupava forse del contracolpo che la meteora italaina avrebbe potuto apportare sull'arte accademica della *Comèdie*, non si peritò di chiamare Novelli il più *grande mimo d'Italia.*

Vi fu chi si scandalizzò, chi volle fare una difesa e una polemica. Ebbene, a me sembra che, non volendo, il Sarcey abbia fatto del nostro Novelli — tornato poi molte volte acclamato a Parigi — forse la più giusta e vera glorificazione, se per *mimica* vogliamo intendere non semplicemente l'arte da pantomima, di cui il Pierrot francese è l'esponente classico, ma vogliamo designare, come razionalmente è, la facoltà espressiva della fisonomia e della figura per la rivelazione sulla scena delle più mutabili passioni.

◆◆

Ermete Zacconi, pur avendo da giovane fatto il *brillante* e pur continuando a serbare nelle sue magistrali interpretazioni qualche carattere comico, tra i quali singolarissimo *Il Cardinal Lambertini*, è certo meno esteso e versatile.

TINA DI LORENZO

Pamela

Frou-Frou

Mirandolina

Ma quale profondità di analisi nella sua fisonomia interpretativa! Non vi è sguardo del suo occhio, non muscolo della sua faccia che non obbedisca ad una contrazione potentemente suggestiva.

Osvaldo degli *Spettri* è realmente la sintesi dello sfacelo umano! E l'impressione è così potente che non vi è rappresentazione zacconiana di *Spettri* che non dia luogo a qualche morboso contracolpo fra gli spettatori in platea.

Per trovare qualche cosa di simile bisogna risalire alla interpretazione di *Teresa Raquin* da parte di Giacinta Pezzana.

TRE AMLETI

Ermete Zacconi — Ernesto Rossi — Ermete Novelli

Nella *Morte Civile*, la fine di Corrado dà veramente con anatomica realtà lo spasimo dolorante dell'avvelenamento per stricnina, molto simile agli effetti del tetano. Fermare la testa dello Zacconi in quell'attimo di spasimo e paragonarla alla fisonomia bonariamente ironica di lui ne *L'amico delle donne*, quale abisso!

◆◆

Meno comune — e se ne comprendono facilmente le ragioni — è la trasfigurazione della fisonomia nelle attrici. La prima attrice è quasi sempre giovane — o deve sembrarla — la sua maggiore e più comune arma è la seduzione, difficilmente quindi deve ricorrere alla necessità del trucco, o almeno vi ricorre per far scomparire certe dolorose realtà.

Ma anche fra le attrici vi sono delle eccezioni. — Tina di Lorenzo, per esempio, che da quando apparve alla scena, ha prodigato sempre l'esuberanza del suo fascino e della sua bellezza e che in America insieme a molte centinaia di migliaia di lire ha conquistato il prezioso titolo di l'*encantadora*, pur mantenendo intatta la linea ha sovente saputo dare una espressione nuova alla propria bellezza.

Essa sa trasfigurarsi, senza sfigurarsi.

◆◆

Ma questa trasfigurazione d'anime e di fisonomie diventa poi addirittura inesplicabile e meravigliosa ad un tempo, quando si hanno attrici, come Eleonora Duse, che non solo sdegnano il *trucco*, ma spingono la fisima del realismo sino a non voler nascondere un incipiente ciuffo di capelli bianchi.

La trasfigurazione è allora veramente tutta effetto di una autosuggestione e di un nervosismo ultra-eccitato che si ammira nella recitazione, ma di cui non è possibile fermare l'imagine.

Ugo Piperno

Veronica EMMA GRAMATICA *L'avventuriera*

Un'attrice che, si può dire, abbia esordito trasfigurando sè stessa e il proprio sesso è Virginia Reiter, che dietro l'egida di Giovanni Emanuel, si rivelò e affermò sotto le spoglie maschili di *Cherubino* nel *Matrimonio di Figaro*.

Virginia Reiter, che è ora giustamente una delle più eminenti ed applaudite attrici italiane e che, unica forse, mantiene la tradizione delle voci d'oro, pur tenendo gelosamente alla propria avvenenza femminile, non ha mai esitato a sacrificarla, quando le necessità dell'arte potevano esigerlo. Ed io ricordo sempre ne *La figurante* di De Curel, lo scempio ch'ella seppe coraggiosamente fare della propria figura per apparire *brutta*.

Non molte sarebbero state capaci di tale sacrificio artistico.

Un'altra che per scarsezza di mezzi ed esilità di persona pareva non dovesse far lungo cammino sulla scena è Emma Gramatica. Di lei madre Arte poteva ben dire, come nel noto sonetto del Tarchetti:

Ell'era così fragile e piccina,
che più che amor per lei pietà sentìa.

Eppure quella donnina fragile e piccina a quali finezze, a quali altezze d'arte ha saputo giungere e quale intesità di emozioni procurare con la sua piccola persona.

Da *Le anime solitarie*, a fianco di Ermete Zacconi, agli entusiasmi de *La vergine folle*, è tutta una collana di significanti vittorie.

Data la prestanza della sua figura essa poi non esita ad indossare con franchezza ed audacia le vesti maschili; in *Reginetta di Saba*, ma più che tutto in *Candida* di Shaw, essa è veramente un maschiotto passionale e geloso.

Un po' come le prime attrici sono in genere i giovani attori moderni — giovani an-

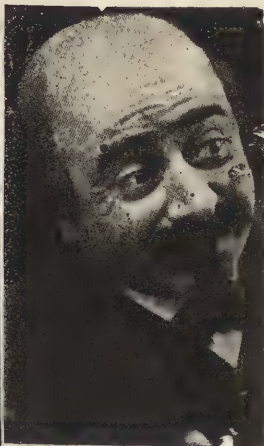
Candida *Nina Boba*

che se vecchi — che indossano quasi costantemente il *frak*. Non sperate quindi qui di trovare nè l'elegante Andò, nè il bel Carini, nè il corretto Zoncada o l'ilare Gandusio.

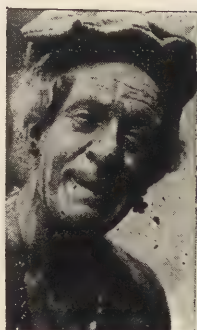
Un attore invece che non badava al sacrificio della estetica personale e si abbandonava con voluttà alla trasfigurazione del suo *io*, è stato Ferruccio Garavaglia. Di lui non dovrei veramente parlare, perchè sventuratamente la tomba ha già chiuso la sua radiosa carriera ed è stato in queste pagine di recente ricordato, ma quando ideai questo articolo egli fu cortesemente dei primi a corrispondere al mio invito ed io non so privare i lettori del piacere d'ammirare alcune delle sue trasfigurazioni artistiche.

Un curioso accidente

A. de Sanctis

Lucifero

I corvi

Al telefono

Vaillard nel *Rabagas*

Un mendicante nella *Piccola fonte*

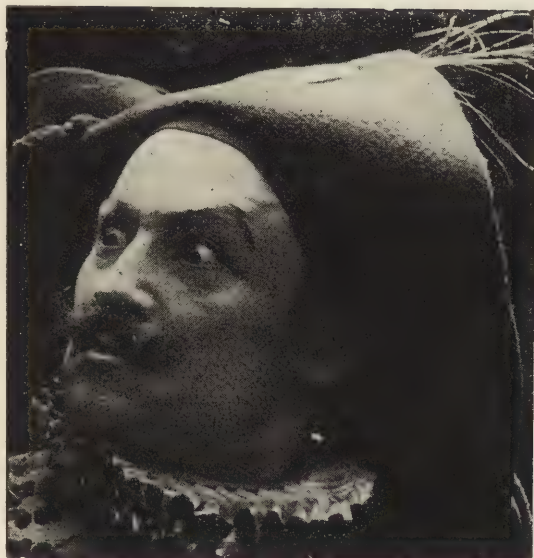
Tipo di vecchio

A. Cassini

La casa del sonno

Luigi XI nel *Gringoire*

Ruggero Ruggeri

Due espressioni di Aligi nella *Figlia di Jorio*

Straforello nei *Romanzeschi*

Parini nel *La satira e Parini*

◆◆

Un altro che ha seguito le orme tradizionali dei nostri maggiori attori è il neo commendatore Alfredo De Sanctis.

Anche da giovane — e lo è ancora — egli non ha badato più che tanto ad impersonare tipi strani e originali, che, come il *Colonnello Brideau*, divenuto uno dei suoi cavalli di battaglia, o il notaio ne *I Corvi* di Becque richieggono non poco sacrificio alla estetica del bell'uomo.

Vengono ora i giovani.

Un chiamato dall'arte è Ruggero Ruggeri. Figlio unico di un medico modenese ed avviato egli stesso agli studii classici, preferì i classici della scena e sotto la scuola del Novelli, con cui militò parecchi anni, giunse ben presto a formarsi una individualità propria. Bel giovane, elegantissimo, egli avrebbe potuto facilmente seguire la carriera dei primi attori esteti. Invece, pur mantenendosi quasi esclusivamente moderno e senza ascendere agli *Otelli*, ai *Lear*, alle *Morti civili*, egli preferisce la parrucca, come suol dirsi in gergo teatrale, ossia pur di affrontare l'interpretazione di difficili caratteri non bada se il bel giovane deve piegarsi sotto le rughe o la canizie.

Dal *fatale* Aligi de *La figlia di Jorio*, dal giudice de *L'Istruttoria*, dal *Corrado Brando*,

ERMETE ZACCONI
in alcune sue interpretazioni

Spettri *Nerone* *Gringoire*

El sindaco e el pievan *Le Donne curiose*

EMILIO ZAGO *Una sottoprefettura*

che rivisse in lui una bella rivincita, egli è giunto testè al successo de *L'Apostolo* in cui, appunto, il bel giovane scompare in una paternità dolorante.

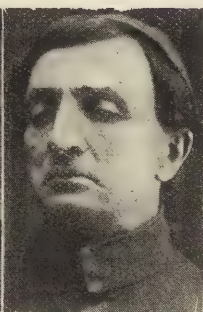
Chi ha invece in sè tutta una tradizione famigliare d'arte è Cesare Dondini, famigliarmente chiamato in palcoscenico col nomignolo di *Cecè*. Noi abbiamo avuto qui a Roma un esempio miracoloso della sua versatilità comico-drammatica, quando, per la andata via di Ferruccio Garavaglia dall'*Argentina*, in una delle tante crisi che han travagliato quel teatro, egli, rimasto solo, ha supplito a tutti, poco meno che alla prima attrice.

Egiptiologo a tempo perso, egli è inoltre uno dei più colti attori italiani, e però le sue trasfigurazioni, oltre che seguire l'intuizione naturale dei comici, obbediscono ad

Amanti — *Maman Colibri* Atto III

VIRGINIA REITER

Madame Sans Gêne — *Madame Sans Gêne*

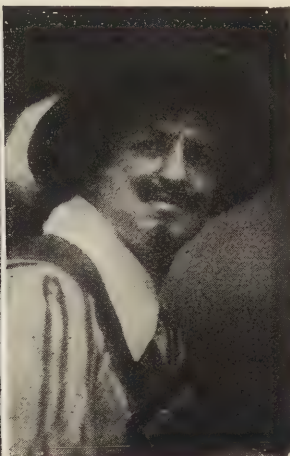
Re Lear

Il Cardinale

F. GARAVAGLIA

Capitan Fracassa

Il Piccolo Santo

Claudio
nella *Messalina*

CESARE DONDINI

I Romanzeschi

Mattinata di sole

una analisi che regge a qualunque critica.

Un altro fra i giovani che era animato da alto gusto trasfigurativo era Ugo Piperno, ma pare che egli sia ora più preoccupato di diventare un abile capocomico che di essere esclusivamente un attore.

◆◆

Che se dai più celebrati, si passa agli attori d'ordine più modesto, noi troviamo in Alfonso Cassini chi potrebbe dirsi il Salvini della *truccatura*.

Le sue personificazioni sono veri quadri, curati nei più diligenti particolari, anche in quelli che potrebbero perfino parere superficiali all'ottica scenica.

◆◆

Nel campo dialettale, dopo le magistrali trasfigurazioni del Ferravilla, di cui ognuno ha vivo il ricordo, è certo Emilio Zago, l'eminente attore del teatro veneziano, quegli che aspira al primato della *truccatura* ; egli è sempre figurativamente perfetto, se non sempre raggiunge una sottile trasfigurazione psicologica come Ferruccio Benini.

◆◆

Uno studio sul magistero interpretativo degli attori potrebbe forse tentarsi con orizzonti nuovi attraverso all'esame delle loro figurazioni sceniche.

Avete veduto, ad esempio, i ritratti di tre sommi in *Amleto* : Ernesto Rossi, Ermete Novelli, Ermete Zacconi. Chi per poco li esamina, scorge subito, attraverso alla loro fisonomia non solo la peculiare diversità di temperamento e di interpretazione, ma anche la diversità del tempo in cui l'interpretazione è stata studiata. Passiamo infatti dal romanticismo sentimentale del Rossi, fiorito sulla metà del secolo scorso, ad un tentativo di umanizzazione del Novelli per giungere allo spietato naturalismo dello Zacconi.

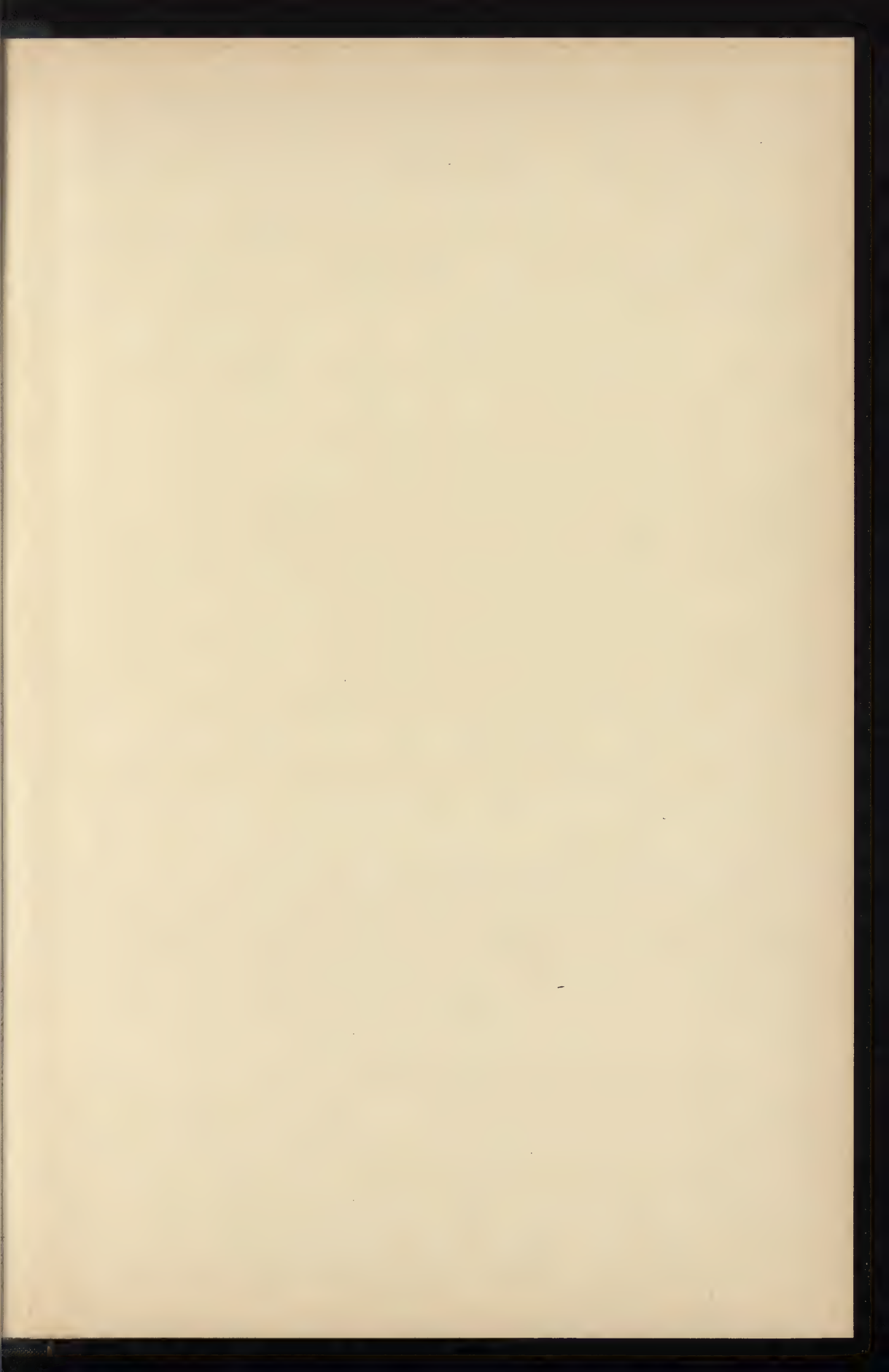
Interessante e curioso è anche il raffronto di queste due figure di Vassilli in *Pane altrui*.

Gli attori che giustamente si lamentano di non lasciare, dopo tanti successi e tante emozioni destate, nulla di loro e della loro arte fuggente, più dell'attimo di Goethe, potrebbero forse lasciare attraverso un tale studio un documento tangibile e imperituro della loro arte.

E lo meriterebbero ; perchè nessun teatro del mondo — possiamo dirlo con orgoglio — possiede, come il nostro, attori che alla svegliatezza dell'ingegno uniscano una maggiore prontezza e versatilità intuitiva d' interpretazione.

Essi sono veramente gli eredi, nel buon senso della parola, di quel *teatro dell'arte* che fiorì nel secolo XVII nelle maggiori Corti di Europa e che, a detta di Benedetto Croce e di altri fu la più forte e originale espressione del nostro teatro.

L. R. Montecchi.

Questo curioso raffronto ci mostra Ermete Novelli e Ermete Zacconi (in alto Novelli, in basso Zacconi) con le due diverse fisionomie che i due grandi attori hanno dato al protagonista del Pane altrui, *del Tourghenieff.*

MAURICE DONNAY RACCONTA LE SUE "PREMIERES"

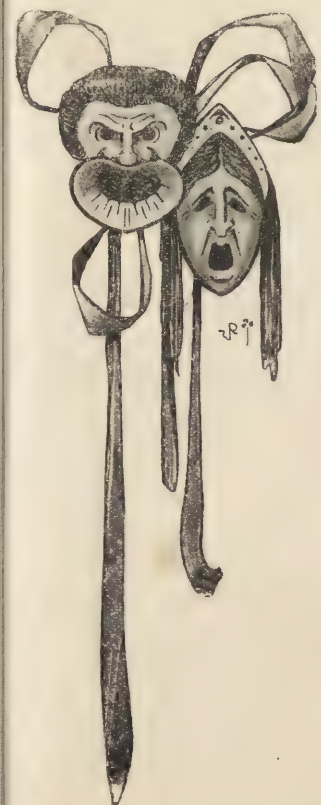
di Maurice Donnay

da "Noi e il Mondo" del novembre 1912

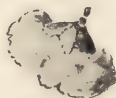
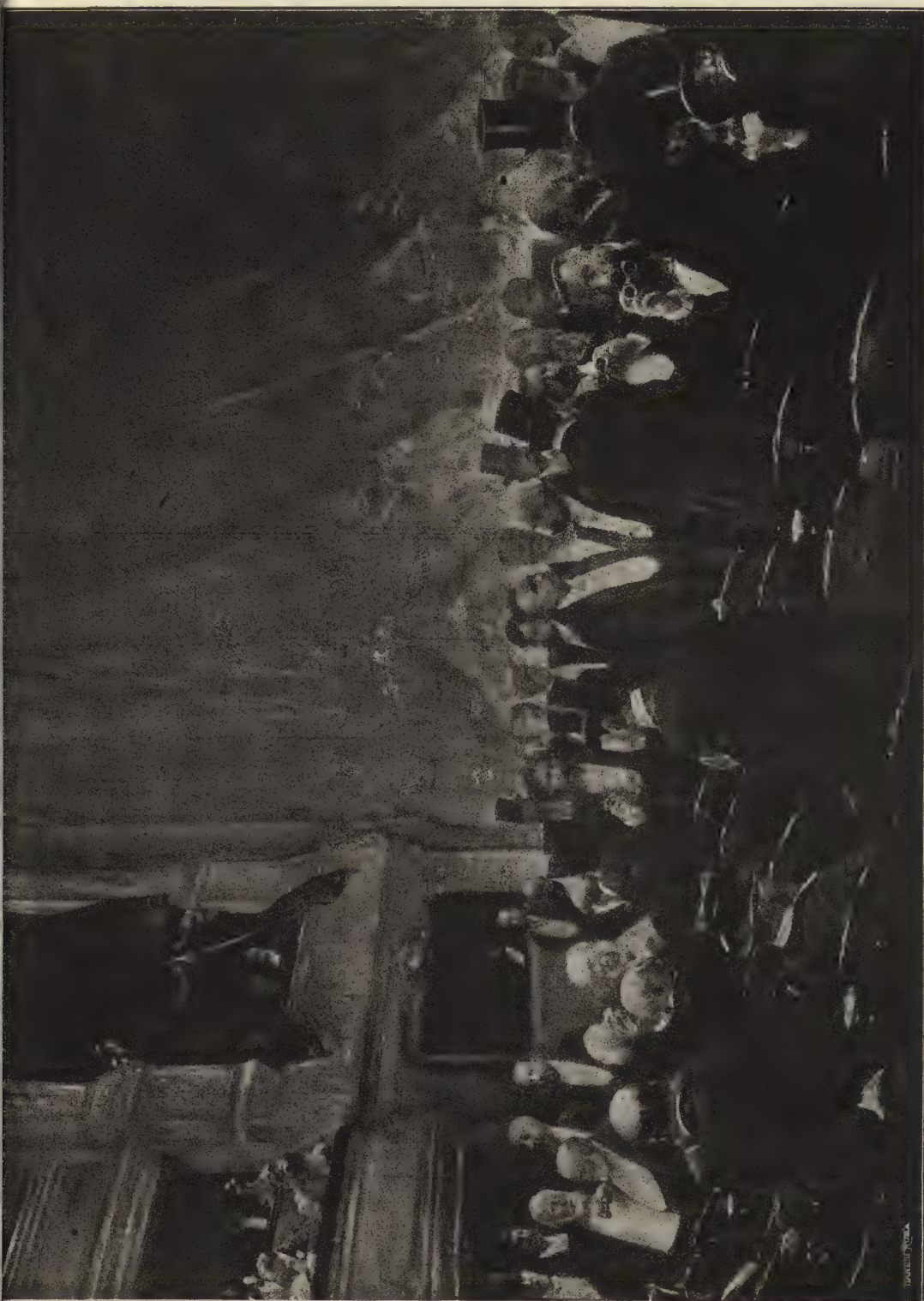
Maurice Donnay racconta le sue "premières"

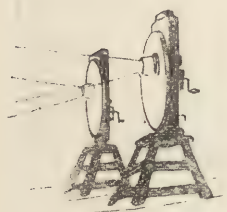
Si riaprono i teatri, ricominciano per gli autori drammatici le ardenti hattaglie delle sere di prima rappresentazione. Che cosa prova, che cosa sente, che cosa fa uno scrittore mentre, in tre ore, la folla, raccolta in una sala di spettacolo, esalta o condanna, comunque giudica, il suo lavoro di mesi e di anni? Maurice Donnay, il glorioso autore di "Amanti," Maurice Donnay, principe del teatro contemporaneo e membro dell'Accademia francese, lo dice ai lettori di NOI E IL MONDO, con grazia incomparabile e con arguzia profonda, in questo articolo che racconta in modo così interessante le "premières" d'uno dei più acclamati commediografi della letteratura d'oggi.

Giungo a teatro alle nove e salgo su la scena ove trovo il direttore occupato a dare degli ordini. Mi sembra ch'egli mi accolga freddamente. La prova generale iersera non è stata buona e nel pomeriggio di oggi ho incontrato un critico di mia conoscenza: io gli ho steso la mano tutta aperta ed esso mi ha dato solamente due dita come se fossi uno iettatore ed aveva un'aria assai imbarazzata. Insomma l'accoglienza del mio direttore mi sembra un poco tiepida. Egli è prudente, e vuol prima vedere come la cosa andrà a finire stasera: bisogna dunque aspettare mezzanotte per sapere se io ho o non ho dell'ingegno.

Le nove e un quarto. Io guardo da un buco praticato nel sipario la sala che si popola lentamente: tutta quella gente mi fa paura, mi dà le vertigini. Isolatamente l'opinione di ognuno di essi mi è del tutto indifferente, ma appena essi sono riuniti, perchè mai mi sento commosso e tremante? Ah, perchè essi sono la Folla, sublime se mi applaudisce, imbecille se non lo farà... Intanto la gente arriva da tutte le parti e si sta per incominciare.

In fretta, salgo nel camerino della mia principale interprete. Come starà mai? Da un mese io non la lascio più. Come un allenatore vigila sul suo cavallo che deve correre una grande corsa, così io vigilavo su lei. Ho passeggiato con lei perchè facesse dell'esercizio, le ho proibito di andare a letto tardi, di andare al teatro, di cenare, e, come un padre nobile da commedia, avrei anche allontanato i galanti, se ve ne fosse stato bisogno. Grazie dunque ai miei saggi consigli di morale e di igiene, la mia interprete è stasera *fit and well*. Ha una terribile paura, un folle sgomento. Non voleva forse stamattina lasciare Parigi, andarsene dove si sia, pur di non recitare stasera? Ah, non ci sarebbe mancato che questo. Io la rassicuro quanto meglio so e le dò del *pull-up*. Le mie gambe tremano e sono obbligato a sedermi per dirle: « Fatevi coraggio! » ed è con una bocca senza saliva che aggiungo: « Tutto andrà benissimo! » A sua volta, vedendomi tanto pallido, ella tenta di confortarmi e mi dice questa frase terrorizzante: « Ma se non avete che amici nella sala ». Purtroppo, lo so!

Finalmente il sipario s'è alzato ed io sono nel palco di proscenio del direttore, nascosto in fondo, in un angolo. « Si è cominciato troppo presto, osservo al direttore, la sala è ancora a metà vuota ». « O è già metà piena » mi risponde quest'uomo dallo spirito conciliativo. Del resto, anche se si cominciasse alle dieci, vi sarebbe sempre della gente che arriverebbe in ritardo ». Ma tuttavia è disastroso: spettatori entrano da tutte le parti; quelli che giungono per prendere posto incomodano quelli che son già seduti. Gli spettatori si riconoscono, si salutano. Per carità, non v'incomodate, vi prego: fate come se foste in casa vostra! Le porte dei palchi scricchiolano, cigolano, sbattono, le molle delle poltrone gemono. Non si ode più quello che raccontano gli attori ed il mio direttore si volge verso di me e mi dice: « Le parole non varcano la ribalta». Contemplo la ribalta tristemente: infatti le parole e le idee sembra che risalgano verso i fondali, dove in verità non hanno niente a che fare.

Il mormorio confuso è finalmente ces-

JEAN RICHEPIN F. SARCEY — LP. DAUDET — H. ROCHEFORT — G. LARROUMET — HENRY LAVEDAN — JULES CLARETIE — HENRY FOUQUIER — G. FEYDEAU

Un « entr'acte » alla « Comédie Française » durante una prima rappresentazione (1897).
(Nel pubblico si notano molti dei più illustri scrittori e critici francesi).

sato. Il pubblico ascolta, pare s'interessi alla commedia. Quand'ecco che in un palco di proscenio la signorina X... fa un'entrata impressionante, con un nuovo cappello in forma di turbante. Ah, cara, ha scelto proprio bene il momento! Tutti gli sguardi si volgono verso di lei, cento canocchiali — o Flammarion! — si fissano su quell'astro troppo conosciuto. Durante cinque minuti nessuno ascolta più la commedia ed io maledico quella divina signorina X.... applicandole gli epiteti più violenti che servono a designare la più bassa e vile corruzione. Ma, fortunatamente, l'incidente non ha seguito, tutto s'accomoda, la calma si ristabilisce, il primo atto termina senza ostacoli. Il sipario cade, il pubblico applaude. Vi sono anche due chiamate.

Adesso mi reco nel camerino di G. che è come la sacrestia del teatro. Nello stesso modo in cui una sacrestia serve per i matrimoni e per i funerali, il camerino di G. serve per i successi e per i fiaschi, per le congratulazioni e per le condoglianze. In questo momento vi è folla. Tutti si sono affrettati a venire dopo il primo atto, pensando che dopo il secondo sarebbe stato forse più difficile... perchè... non si sa mai come andrà a finire, non è vero? Io stringo mani di colleghi, di amici: alcuni hanno un sorriso sinceramente contento; altri hanno il volto torturato e sconvolto dall'Indulgenza e dalla Bonomia. Mi si dice che Z. m'ha trascinato nel fango prima che le lampade fossero incandescenti. Il che non mi stupisce affatto: non vi è ora fissa per coloro che devon gettare la loro bava.

Il secondo atto sta per incominciare. Ritorno nel proscenio direttoriale e osservo il pubblico: cosa che mi istruisce senza divertirmi. E' strano: alcune cose che alla prova generale non erano piaciute, sembra che piacciano di più questa sera. Frasi che io amo passano senza esser raccolte e comprese, altre frasi che mi piacciono molto meno sono invece assai gustate. *Les effets se déplacent*, come diceva quel *gentleman* che precisamente in una sera di prima rappresentazione non poteva ritrovare il suo soprabito al guardaroba.

Nelle poltrone, sotto il mio palco, vi è

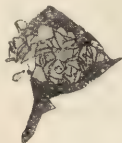
la graziosa signora C., una deliziosa donna bionda che io ritengo un poco sciocca. La osservo per vedere se riderà di una scena che credevo divertente. Ella ride, ma suo marito le parla all'orecchio ed ella allora non ride più, non si muove più. Ed io mi ricordo che una sera, in un teatro ove si recitava un dramma, ho detto a mia moglie che piangeva : « Perchè mai piangi, se tutto questo non è accaduto? » Senza alcun dubbio il marito della signora C. le avrà detto : « Perchè ridi, se tutto questo non è accaduto? » Ed è giustizia.

E mi ricordo anche che un'altra sera io piangevo — ero così giovane allora! — ascoltando un dramma. La mia amante mi disse : « Non piangete così, tutti vi guardano e voi mi fate essere assolutamente ridicola! » E, poichè io non ero riuscito a trattenere le mie lacrime, ella aggiunse : « Voi non avete cuore! »

Perchè tutte queste cose lontane mi tornano, proprio in questo momento, nel pensiero?

Poichè il secondo atto è finito, varco la porta di comunicazione col palcoscenico e ritorno nel camerino di G. Vi è molta gente : si ritorna dopo il secondo atto, è buon segno. Uno dei miei amici mi riferisce l'opinione di un critico, povera sciocchezzola che vorrebbe avere una punta per ferire. Io non mi ribello, ma sorrido : è la risata per il critico. Parimenti quando al liceo il professore leggeva il mio còmpito facendo dello spirito a mie spese, tutta la classe rideva ed io ridevo per il primo ; era la risata per il professore.

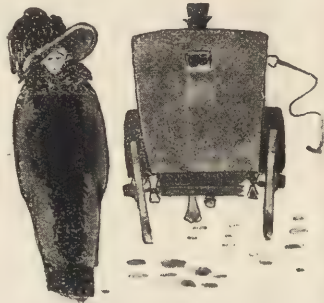
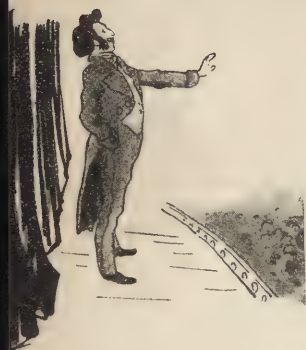
Più tardi, al reggimento, quando il tenente mi mandava in prigione, accompagnava talvolta la punizione con una facezia ; e tutto l'esercito rideva ed io ridevo per il primo: era la risata per l'ufficiale. Risata per il professore, risata per il tenente, risata per il critico, o Viltà, o Viltà del resto reciproche!

Si va in iscena per il terzo atto. Questa volta la cosa è veramente seria ed io sono commosso, molto più di quanto lo saprei dire. Resto sul palcoscenico ed ascolto da dietro una quinta. Non riconosco più la voce degli attori e mi sembra che sia un'altra commedia quella che si rappresenta, non

la mia; questo terzo atto, del resto, mi appare interminabile e, se sembrerà così lungo alla gente che è nella sala, sarà una cosa terribile. Quest'ultima scena non finisce mai... Finalmente ecco il rumore di una lotta, ecco dei gridi rauchi e l'attrice cade a terra svenuta. S'applaude. Il mio nome viene lanciato alla folla che oramai non pensa che ad andarsene ed io ricevo tra le braccia la mia principale interprete, palpitante, fremente, le gote umide di vere lacrime. La stringo forte contro il mio petto d'autore, la sostengo, la riaccompagno nel suo camerino, oh con quali precauzioni! La gente fa ala dove noi passiamo e vedendola piangere, così pallida nei suoi bianchi vestiti, un macchinista mormora, con aria scettica: « E' un attacco di nervi! »

Appena ella ha ripreso le sue forze, io vado a ringraziare i miei interpreti: abbraccio e bacio le donne, stringo la mano agli uomini, dico a tutti delle buone parole: « E' una battaglia vinta... La vostra valida collaborazione, ecc. ecc... »

Infine esco dal teatro. Apro lo sportello di una vettura chiusa. Una piccola mano un po' tremante stringe la mia ed una voce tanto soave mi dice: « Ebbene, tutto è andato benissimo... E poi, sai, in quanto a me, io sono contentissima! ». E non è forse questo l'essenziale?

Maurice Donnay
dell'Accademia francese.

(Illustrazioni di VIRGILIO RETROSI).

DINA "FOR EVER"

di Gino Cuchetti

da "Noi e il Mondo" del dicembre 1912

Dina "for ever"

(Istantanee della vita d'una celebre artista)

*** * * La più popolare delle attrici comiche nel suo camerino — Dina Galli al tavolino del ristorante — In Via Dante — Alla sua pensione — Dina cucitrice — La "pupa" — Vincenzo Morello, Marco Praga, Collauti, Carrère a traverso i ventagli di Dina — L'amicizia del Conte di Torino per Dina — Una serata al Dal Verme.** * * * * * * * * * * * * * * *

(Caricatura di RAMO)

— No, no... non la disturbi... Aspetterò....

Ma Dinuccia ha udito la mia voce e mi grida: — Avanti!

Io entro: — Che diavolo... *ve scandalizzi minga se me vesti...*

— Ma neanche per il contrario... — E le bacio la mano una, due, tre volte finchè Dina mi dice: — Sedete... — parola la quale vuol dire: ho una mano piccolina e magrolina... non consumatemela di più. E come Dina è vestita ella si siede anche, ma non davanti allo specchio, giacchè a differenza di tutte le sue colleghe grandi e meno grandi, ella si trucca pochissimo. Di quante cose vi parla! Di una quantità di cose: ricordi di primavera romana, avventure di comuni amici, disavventure del nuovo triennio comico, ed infine di lettere, d'arte e di finanza. Di lettere? E perchè no? Dina legge molti libri di romanzi, di novelle e di versi e li legge forse più volentieri d'un copione perchè di quelli non deve dare un giudizio spesso fatale.

— Avete letto il libro di Stanis. Manca?

La piccola attrice gioconda...

— No, perchè l'autore e un mio carissimo amico.

— Ed aspettate che ve lo regali.

— Forse.

— So che vi è un lungo capitolo che vi riguarda.

— Lo so. Qualche tempo fa l'amico Manca mi mandò a chiedere una specie di autobiografia. Ma che ne so io della mia vita!! E allora ho pregato un vecchio collega che sa di me sin dall'infanzia perchè si facesse storiografo per l'occasione. Speriamo sia stato fedele...

— Perchè voi, come donna, non lo sareste stata...

Entra una graziosa fanciulla:

— Signora Dina, ha bisogno di me?

— No, grazie, cara.

— Ha visto, signora Dina? Le ho messo i fiori nuovi: guardi come son belli e si manterranno così per molti giorni...

— Grazie cara...

La fanciulla esce dal camerino e Dina mi dice:

— La mia cameriera è indisposta ed in questi giorni le mie compagne vanno a gara per servirmi, per aiutarmi, per farmi mille piccole cortesie. Sono perfino gelose l'una dell'altra, *sti donnin!*

Io vo' a sentire il profumo dei fiori che la fanciulla ha tanto decantato: *tableau!*

— Dina! — grido — Oh Dio! che c'è?

— Sapete... sono finti! —

— I miei capelli? ah no!!

— Ma che capelli. queste rose e questi garofani!

— Se ve l'ho detto! son gelose perfino della natura!

Amerigo Guasti, il cavaliere, entra pavoneggiandosi in un *frak* nuovo nuovo:

— Dina: l'amico X, col signor Y, chiede di voi...

— Avanti, avanti... — Son due giornalisti milanesi. Dina si precipita a... mani tese a salutare. Presentazioni e scambio di complimenti. Uno dei nuovi visitatori chiede con molta galanteria una intervista: Dina, con altrettanta galanteria, annuncia una cosa terribile: ha preso poco fa un *cachet* di piramidone e sta tanto tanto male.

Il collega si fa triste; ma Dina che non

Dina Galli a passeggio.

In Cadore: *Arrivo dei « Sucaini »*.

ama la tristezza, fa voti per una sua prossima guarigione e soggiunge con un bel sorriso: — Domani l'emicrania sarà sparita, speriamo, e allora... — Gli occhi del collega si rischiarano nuovamente. L'altro suo compagno — che sembra essersi assunto l'incarico di una recita di beneficenza pro feriti in guerra — flotta aerea — espulsi, ecc. ecc., ricorda all'attrice deliziosa che bisogna andare assolutamente domani a casa di Ferravilla.

— Ma lo sapete bene, amico mio, io non posso andare sino là in fondo...

— Ma il tempo stringe e Ferravilla finirà per sfuggirci dalle mani.

— Lasciate fare a me: *vo mi dal liquorista* e lo pesco...

Il che non vuol dire niente affatto che Ferravilla navighi in un mare di *anice* o di *fernet*: quella di Dina è una figura rettorica: andrà all'indomani dal liquorista che fa angolo con la sua strada, in una certa ora in cui essa è libera ed in cui l'illustre *Tecoppa* usa andare a bere il *cichetto*:... « *e ve ne combini mi la recita* come due e due fan quattro! »

Una voce ha gridato: « Fuori di scena! » mentre un pettegolissimo campanello insiste ad avvertire gli artisti che *va sù* il *II atto*.

Uno dei due colleghi dice, con aria di capitalista mancato: « Ed ora... al lavoro! »

E Dina, che non manca proprio di niente, aggiunge con un gran sospiro ridicolo: — A guadagnarci il pane quotidiano.... — Che è come dire il pane d'oro che nessun fornaio ha mai saputo fabbricare. *Addio, fioeu!* — e Dina scappa in scena mentre il sipario si alza lentamente.

* * * *

Dina replica la *Monella* anche al tavolo del ristorante. Siamo una comitiva numerosa e chiassosa nella sala a pianterreno dell'*Eden*. Ella fa i capricci perchè la birra ha troppa schiuma: ed ha ragione perchè la schiuma alla bocca non s'addice ad una donna neanche quando la dovesse coglière una rabbia improvvisa od uno svenimento. Dina invece è molto allegra e di sali non ha bisogno che per condire una certa insalatina provocantissima. Tra una foglia e l'altra Dina parla molto di una pazza corsa fatta il giorno avanti, con l'automobile di Guasti. Guasti guida la sua macchina con la stessa valentìa con la quale dirige la Compagnia dei quattro comici, per quanto egli sostenga che si sente più sicuro al volante che sul

Dina Galli tra gli alpinisti.

Alle prove.
Dina Galli tra i suoi compagni: da sinistra a destra *Ignazio Bracci, Amerigo Guasti, Stanislao Ciarli.*

palcoscenico. Ed infatti una *panne* d'automobile, o bene o male e magari dopo ventiquattr'ore, s'accomoda sempre, mentre una *papera* di un comico è irrimediabile. Ma Dina, per quanto giochi di spavalderia, sta assai poco volentieri sopra un'automobile: meglio sopra che sotto, questo è vero, ma meglio ancora a piedi.

— A proposito di macchine, come va la vostra *Kodak?* — chiedo a Dina.

— Meravigliosamente. A Venezia ha fotografato il mondo intero! — E mi racconta come girasse la città, tutti i pomeriggi, in cerca di soggetti. E quando trovara il soggetto che avesse tutti gli attributi necessari, puntava l'obiettivo e la fotografia era fatta. Ma Dina non ama l'istantanea: forse perchè ella non posa mai, ama veder posare gli altri. Ed è per ciò che ella non ha nessun ritegno, se trova un amico per la strada, di gridargli: — Fermo che *te fotografi!* — Così come i briganti gridavano una volta: — O la borsa o la vita! — Ma anche se ella chiedesse ciò chi non darebbe la borsa e magari la vita per far piacere alla *pupa?*

Giacchè, se non lo sapete, Dina Galli, dal crocchio dei suoi giovani amici romani — il *Ricreatorio Dina Galli* come l'ha soprannominato Vincenzo Morello in un momento in cui non era emigrato anche il suo buon umore — è chiamata spesso col solo nomignoletto di *pupa.* Ed è proprio nel crocchio dei suoi giovani amici romani che Dina Galli, ossia Dinuccia o Dinetta o la *pupa,* ha i suoi migliori amici. E come fedeli: sino ad essere gelosi della piccola grande attrice come di una loro sorellina minore!

E' molto tardi e Dina, che non vuol fare le ore piccole, propone di lasciare il ristorante. Sul marciapiede di Via Dante sono ancora rari passanti, ma son tutti ammiratori di Dina, chè al suo passaggio essi sostano e l'ammirano come una cosina rara. Ma quando abbiamo svoltato la strada e ci siamo internati in viuzze che son silenziose e deserte, Dina ridiventa la *Monella,* ed a voce spiegata attacca una sua romanza napoletana per cui ha una speciale predilezione. Se Dina non avesse scelto fino a quattro anni l'arte drammatica e fosse oggi... senza professione, potrebbe darsi all'arte lirica ed avrebbe ottimi successi: v'imaginate l'annuncio di un concerto in cui cantasse Dina Galli, sedesse al piano Ciccio Tosti e, magari, suonasse la chitarra Mario Costa?

Abbiamo accompagnato Dina sino al limitare di casa sua. La *pupa* è andata a sognare i suoi bei sogni d'oro, mentre il gran portone si è rinchiuso dietro di lei con un cigollo sospirevole e rassegnato.

Col suo fido Ciarli...

In villeggiatura :
Su la terrazza del Campo dei Fiori a Varese.

In Cadore.

* * * *

Ella ci ha invitati per domani alle cinque in casa sua. Sono le quattro e già bussiamo alla sua porta : non ne siamo respinti. Dina ci corre incontro facendo il saluto *alla voce*, con le manine per aria, ed è un caso se non ce le butta al collo : tra fratelli e sorelle, del resto, non si usa fare così? Dina stava lavorando, da quella cucitrice abile ed appassionata ch'ella è, a due nastri rosa, rosa di giarrettiera. Ci sediamo accanto a *pupa,* sopra un *sofà* ampio e turchino, e come le giarrettiere son presto finite, ella si dedica tutta a noi. Incomincia coll'aprire uno scatolone gigantesco di caramelle di Torino che ci offre : accettiamo e vi tuffiamo le mani dolcemente. Qualche istante dopo rosicchiamo tutti ch'è un piacere.

— Dina, stasera vorrei fare una scappata a teatro : che ci rappresentate?

— Una novità : la *Dame de chez Maxim...* — Dina non ha detto una falsità : la vecchia farsa è sempre una cosa nuova, interpretata dalla Galli.

Dina Galli e il tenore Garbin.

— *L'è inutil* — dichiara — quando lo quella commedia *me senti cocotte* fino alle midolla delle ossa!

Fa un caldo tropicale : la *pupa* mi offre un ventaglio assai modesto.

— Non è degno di Dina — gridiamo.

— Leggete quanto vi è scritto e ripetete le vostre proteste se avete coraggio. — Apro il ventaglio : perdio! Dina ha ragione: vi trovo, tra le pieghe, la firma del Conte di Torino ed alcune parole scrittevi sopra da Jean Carrère ; esse dicono : *Un joli moineau parisien qui a des ailes d'hirondelle et qui s'est envolé par dessus les Alpes.*

— La... benedetta passione dei francesi — anche se intelligenti — è di cambiare la nazionalità al prossimo. Dina, vi sentite italiana e milanese anche dopo la dichiarazione dell'amico Carrère?

— Più che mai! — Il caldo continua : capita in ballo un altro ventaglio : qui hanno scritto due letterati italiani. Marco Praga dice : *La Dina non si dona* : *oh che dana!* La qual conclusione è di una espressività tutta meneghina ch'io sottoscrivo. Arturo Colautti dice : *Più leggera del vento è la donna, della donna più lieve è la Dina.* E a proposito di uomini illustri, io dirò ai lettori come non ve ne sia uno in Italia che non abbia manifestato il desiderio di conoscere Dina Galli e che non ne sia diventato amico dopo la prima stretta di mano. Il Conte di Torino? Ma il Conte di Torino è uno degli ammiratori più ferventi di *pupa,* e la tratta come una piccola amichetta di tanti anni. A tal proposito Dina mi racconta un grazioso aneddoto.

Ella era a Montecatini e tra gli innumerevoli amici che la visitavano in teatro, al tavolo del ristorante e nel salone delle acque, v'era il conte Ravaschieri ch'è molto intimo del Conte di Torino. E come Dina ama ogni tanto ridiventare una *pupa* vera e propria, Ravaschieri e lei avevano trovato il modo d'imbastire il dialoghetto seguente.

Ravaschieri chiedeva:

— E' buona la bambina?

E Dina a rispondere, col ditino in bocca, marcando la *esse*:

— Sì!

— E' bella la bambina?

— Sì...

— E' cara la bambina?

— Sì...

— E' civetta la bambina?

— Sì... — e poi coreggendosi subito e battendo il piccolo piede in terra: — No, no! —

Qualche mese più tardi Dinetta era con la sua compagnia a Milano, ed in una sera in cui ella riposava, pensò di andare al Dal Verme ad udire un po' di musica. Si rappresentava non so quale opera di Wagner: un silenzio religiosissimo ed una oscurità profonda regnavano nella sala. Dina entra in un palchetto con la sua fida Giulia che l'accompagna dovunque; e si rannicchia in un angolo ed appoggiando il visino alle due mani inchioda i due gomiti sul parapetto e si concentra e si sprofonda in una prodigiosa attenzione. Ma ad un tratto le sembra che una voce le bisbigli qualche parola dal palco vicino; non vi fa caso, al primo momento, ma poi, come la voce insiste, vuole udire quali sieno le parole misteriose. Ella ode allora nettamente:

— E' buona la bambina?... E' bella la bambina?... E' cara la bambina?... E' civetta la bambina?...

Meravigliata, Dinuccia volse la testa a vedere chi fosse il mattacchione misterioso: era il Conte di Torino che amava farsi notare dalla sua piccola amica della scorsa estate, sia pure sacrificando una pagina del colosso tedesco.

— Altezza... — mormorò con ogni rispetto Dinuccia. — Ma che Altezza, che Altezza! Il Conte di Torino, senza tante cerimonie, volle intavolare una conversazione coi fiocchi. L'atto finì, il teatro s'illuminò tutto; e Dina con il Conte di Torino, senza curarsi della luce e del teatro, a parlare, a parlare senza smettere un istante.

— Signora! — fece Giulia ad un tratto.

Dina si volse un po' indispettita verso l'interno del palco:

— Che c'è?

— Mi vuol dire perchè tutta la gente, dai palchi, dalle logge, dalla platea guarda dalla nostra parte?

— E chi ci bada?

Ma ci badava bene il pubblico, per davvero, che all'indomani raccontava per Milano che il Conte di Torino aveva trovato nella *pupa* la sua nuova piccola dama del cuore.

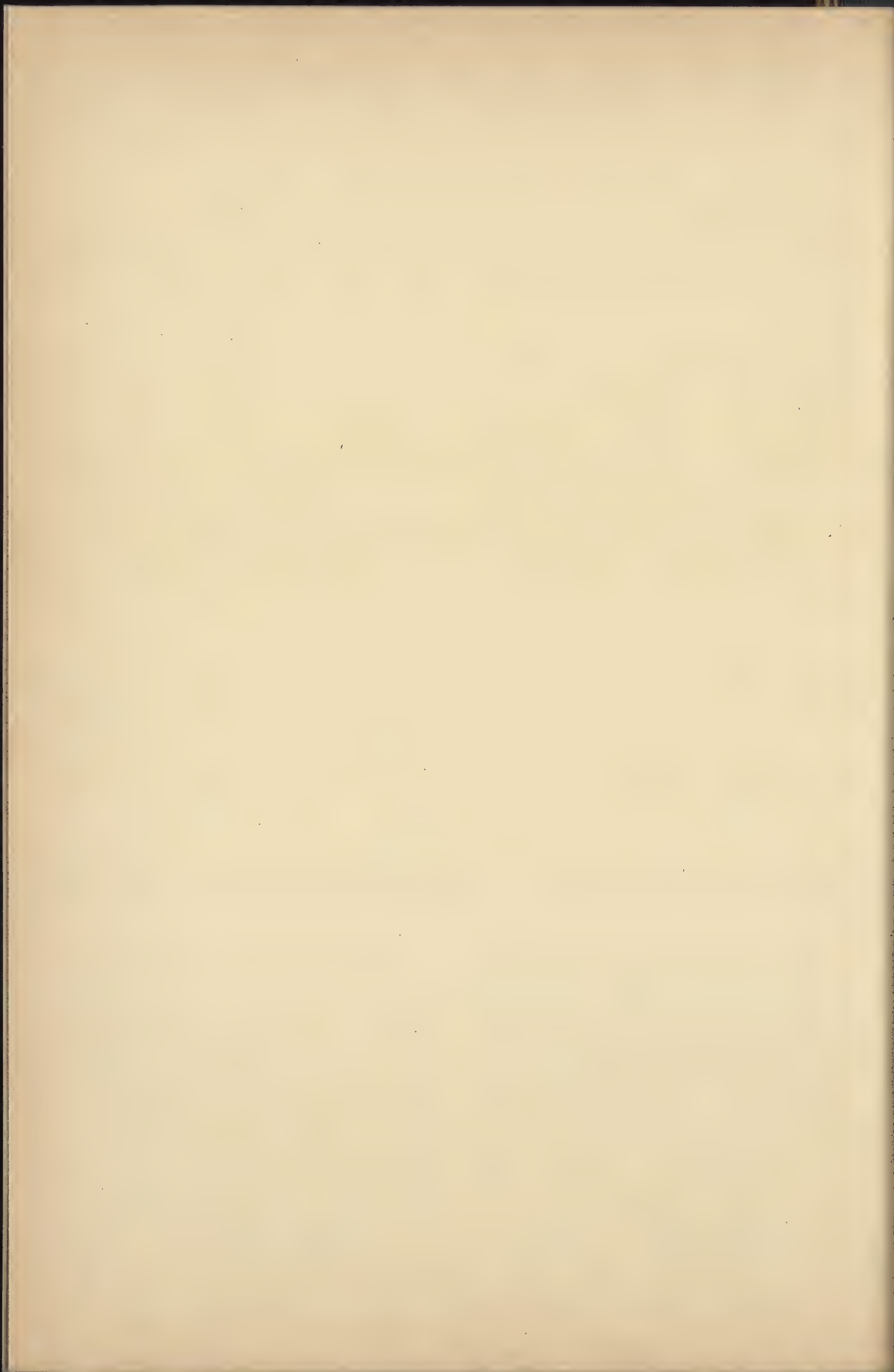
Ma la *pupa* lasciò dire: una volta tanto erano invertite le parti: il pubblico — come spesso ama — recitava la commedia e a Dina non parve vero, per una volta, di ascoltarla e di riderne infine sonoramente, a modo suo.

Gino Cuchetti.

(*Fotografie di* AMERIGO GUASTI).

Dina posa per il cinematografo:

Con Ciarli.

Con Ciarli e Bracci.

IL TEATRO E LA GUERRA

di Giuseppe Deabate

da "La Lettura" del dicembre 1914

vita, cedette il comando e scrisse « tutto è perduto ». Ventiquattr'ore dopo la sua « vecchia carcassa » si rizzava di nuovo a sfidare il destino. La guerra dovette trascinarsi ancora tre anni. I cosacchi giungono a profanare con un acquartieramento persino Charlottenburg; i francesi vincono ad ovest nelle vicinanze di Francoforte; tutta la Prussia orientale è invasa; Breslavia e la Slesia sembran perdute: « Je brûle a petit feu, je suis comme un corp que l'on mutile, et qui chaque jour perd quelqu'un de ses membres ».

Se da un lato la Francia, caduto Bernis e guidata da Choiseul, si persuadeva che « la Prussia era abbastanza abbassata e che era contro il suo interesse cooperare a distruggerla completamente », l'Inghilterra tentava per mezzo di lord Bune un'inaudita perfidia contro l'alleato di ieri, cercando di accordarsi segretamente alla Russia.

Nel narrare questo tentativo, per sua fortuna fallito, l'*Histoire* di Federico non ha certo « ménagé les termes », perchè, spiega, « le azioni infami debbono essere dipinte nella storia con i tratti difformi ed atroci che loro convengono, non fosse che per ispirarne orrore alla posterità ».

Ma intanto la stella della vittoria risplende di nuovo al Re e molti nodi si sciolgono insperatamente. Da una parte era avvenuto « il gran miracolo della casa di Brandeburgo », la morte cioè dell'implacabile Zarina Elisabetta, alla quale succede l'infelice Pietro III ammiratore di Federico, e dall'altra si verifica il meno strano ma altrettanto importante miracolo della discordia nel gruppo dei triumviri e dei loro vassalli.

Nastro per la vittoria di Zorndorf.

***

Finalmente, nel 1763, finiva codesta guerra — intrapresa come ben scrisse il protagonista, non per contrastare il possesso della Slesia « ma per distruggere la casa di Brandeburgo e tutto quanto portava l'impronta prussiana » — o, come disse un suo ministro, « questa guerra per il *Sein oder Nichtsein* della Prussia ».

I risultati sarebbero apparsi, in bocca di un profeta del 1757, più che assurdi. Conclude il Re: « Chi avrebbe previsto o immaginato che la Prussia potesse resistere a questa formidabile guerra e sostenere una lotta in cui tutto annunciava la sua rovina senza essere smembrata d'alcuna sua terra? ».

La guerra che credeva sovvertire l'Europa lasciava i belligeranti spaventosamente stremati ma nei loro vecchi confini.

Una sola potenza non ne uscì senza grande vantaggio raggiunto con sacrifici non grandi: l'Inghilterra, che si prese tutte le colonie francesi d'oltre Oceano e divenne da allora la grande regina dei mari.

Quasi tutto il mondo finì per inchinarsi al Re, cui persino l'intollerantissimo Alfieri dovette dire che « di non nascere Re forse era degno » e nei paesi più remoti dell'Europa la sua gran figura rifulse e si annebbiò presto delle luci e delle penombre della leggenda.

Goethe ci narra di essersi intrattenuto nel 1787 sulla piazza municipale di Caltanissetta per narrare agli isolani reverenti le gesta di Federico e di non aver osato recare loro l'annuncio che ormai il gran Re aveva raggiunto, dopo la sua lunga via, il meritato riposo della morte.

Ma quando tutto il mondo tornava a lui, in lui si era abbattuto e spento per sempre ogni traccia di lieta e confidente serenità.

Il 30 marzo 1763, dopo sei anni di continua assenza (evitando con un'astuzia la fiaccolata, il corteo e la folla che attendeva giubilante il suo eroe), rientrava in Berlino non più l'agile volteriano elegante, ma un ferreo ed amaro spregiatore d'uomini e di eventi, pieno l'animo di tragiche visioni di morte, piena la mente di chiaroveggente pessimismo per le future sorti d'Europa: « Ensuite d'autres ambitieux exciterons des nouvelles guerres et causerons des nouveaux désastres, car c'est propre de l'esprit humain que les exemples ne corrigent personne ».

LAVINIA MAZZUCCHETTI.

Medaglia per la pace generale del 1763.

IL TEATRO E LA GUERRA

Adelaide Ristori.

IL PATRIOTTISMO DI UNA GRANDE ATTRICE

L'attrice grandissima, le cui onoranze in quella Cividale del Friuli, che le ha dato i natali, furono rinviate a causa di questa orribile guerra che funesta mezzo mondo, più di una volta, nella sua lunga e gloriosa carriera, fece dell'arte sua strumento di guerra, o almeno eccitamento alla guerra di liberazione nel cuore dei suoi compatrioti; più di una volta assistette ad avvenimenti guerreschi o ripercussioni di guerre in paesi stranieri; mentre, facendo in questi squillare la nostra bella e melodiosa lingua e recandovi la grande e serena arte nostra, affermava il diritto d'Italia a sedere fra le maggiori nazioni europee.

Non mai ed in nessuna altra attrice, meglio che in Adelaide Ristori, andarono forse più strettamente congiunte arte e patriottismo; e forse nessuna altra accese tanto amor di patria, dalla scena, nell'animo degli italiani.

Già la sua meravigliosa vita artistica aprivasi, può dirsi, in quel teatro D'Angennes, che aveva visto le giovanili dimostrazioni degli studenti torinesi: preludio, soffocato nel sangue, dei patriottici movimenti, di cui sarà campo più tardi la vecchia capitale del Piemonte. Adelaide Ristori assiste in quel teatro e nel teatro Carignano — dove in alcuni mesi dell'anno si trasportava dal D'Angennes la Compagnia Reale — agli entusiasmi che suscita la famosa apostrofe all'Italia in quella *Francesca da Rimini*, di cui era stata la prima interprete la sua grande maestra Carlotta Marchionni, e che essa, interprete non meno meravigliosa, porterà poi trionfalmente di teatro in teatro, facendone risuonare il dolcissimo verso, nei due periodi di maggior fervore italiano: quando l'ardente invocazione di Paolo fa scattare le platee in impeti indescrivibili di fanatismo patriottico. E non soltanto nei teatri della penisola ma anche fuori d'Italia, a Parigi, dove, come è noto, appunto con la *Francesca*, Adelaide Ristori apriva quella memoranda stagione per la quale il suo nome si diffondeva per tutto il mondo. Fu quello l'avvenimento

L'antico sipario del Teatro Alfieri in Torino del pittore Sereno.

più grande e decisivo della gloria e della fortuna della tragica italiana; e per quello ella potè in tanta parte del mondo civile esercitare il suo apostolato patriottico. Quell'apostolato veniva da gran parte del suo repertorio teatrale; da quei forti drammi specialmente, in cui ogni accenno a patria, a libertà, ad eroismo, era colto a volo dal pubblico e serviva a quelle dimostrazioni che tanto inquietavano la polizia.

THEATRE IMPERIAL ITALIEN
N° 8.
DEMAIN MARDI 21 AVRIL 1857:
HUITIÈME REPRÉSENTATION DE
LA COMPAGNIE DRAMATIQUE ITALIENNE
Avec le concours de MADAME
A. RISTORI
TROISIÈME REPRÉSENTATION DE LA REPRISE DE
MEDEA
Tragédie en TROIS actes, de M. E. LEGOUVÉ, traduite en vers italiens, par M. JOSEPH MONTANELLI
Mme A. RISTORI
Remplira le rôle de MEDEA.
Creusa. Mme L. PICCHIOTTINO | Giasone. Mr G. GLECH.
Nutrice. B. FELIZZIANI. | Orfeo. P. BOCCOMINI.
Una Giovinetta. A. MICHELLI. | Creonte. P. TESSERO.
Licnone, Melanto, Fanciulli. E. GLECH. V. GLECH. | Capo del Popolo. C. POMATELLI.
Sacerdote, Popolo e Soldati.
Le Bureau de Location est ouvert de 10 heures à 5 heures.
JEUDI 23 Avril, 1re représentation de
CAMMA
Tragédie en 3 actes et en vers, de M. Joseph Montanelli.
Les Pièces et traductions se vendent au Théâtre, pendant les représentations.

Il manifesto di una rappresentazione della Ristori a Parigi.

Gli anni della maggior ascesa nella carriera artistica della Ristori coincidono con quelli della preparazione e dello svolgimento magnifico della nostra epopea nazionale; onde uno stesso entusiasmo sembra accompagnare gli avvenimenti guerreschi d'Italia, ed i trionfi della sua maggior attrice drammatica. Gli stessi autori sembrano ispirarsi alle ore, piene di fremiti patriottici, che volgono per l'Italia, e scrivono per l'interprete, sempre più cara al pubblico, lavori atti ad accendere gli spiriti con rievocazioni od allusioni allo stato della patria nostra. Uno di questi lavori: *Giuditta,* che Paolo Giacometti aveva scritto espressamente per la Ristori, rappresentato negli ultimi mesi del 1858 in varie città italiane, Venezia, Padova, Verona, Mantova, Bologna, Parma, procura all'attrice, che pure ai trionfi è avvezza, così strepitose dimostrazioni e frenetiche esplosioni di patriottismo, che la Ristori scrivendone alla sua antica e venerata maestra, esclama, dopo di aver narrate tutte le grandi feste prodigatele: «*Partii* (da Parma) *col cuore spezzato! Dio, che amor nazionale! Per tre sere di seguito dovei ripetere l'inno di Giuditta, divenuto inno nazionale*». Pensate quale uragano

d'applausi dovevano suscitare quei versi:

> Il suo nome ai fanciulli imparate,
> Sappian essi che sacra è la guerra,
> Se lo stranio minaccia la terra
> Che per patria l'Eterno ci diè:
> Dio e Patria son uno, son tutto
> Per noi figli...

E pensate il terrore della polizia, ogni qualvolta si annunciava quel dramma, allora che la più piccola scintilla bastava ad accendere la gran fiamma dell'entusiasmo patriottico! A Venezia, appunto in quella stagione, al teatro San Benedetto, non appena l'attrice ebbe lanciato quei versi, l'entusiasmo divenne delirio, e tutta la platea si levò acclamando e chiedendo il *bis*. Ma, tornata che fu in scena la grande attrice, subito si comprese dal suo viso e dalla sua agitazione, che qualche cosa, durante quell'intervallo, doveva esser successo, e si indovinò e si seppe poi subito, che un commissario si era recato a redarguire la Ristori, così severamente e sgarbatamente, che essa gli aveva gettato sulla faccia vari sonori «imbecille!». Il commissario rimase non poco sconcertato; ma il giorno dopo, alla grande attrice italiana veniva imposto lo sfratto da Venezia. Nell'anno appresso, l'epico 59, Adelaide Ristori è a Parigi, per una nuova *tournée*; e, dalla capitale della Francia seguendo col pensiero e con cuore palpitante gli avvenimenti politici che vanno sempre più incalzandosi nella patria sua, scrive sul finire del marzo alla Marchionni a Torino, di dove con tanta ansietà si guardava a Parigi.

> Mia carissima Carlotta,
>
> Attendevo di giorno in giorno a darle mie nuove, sperando poterle dire qualche cosa di positivo per questa benedetta guerra. Ma ogni giorno insorgono nuovi intoppi, contrarietà che buttano a terra i progetti dell'ieri... così ogni giorno siamo a ricominciare da capo. A tutti coloro che le dicono che a Parigi è già fissata la guerra o la pace, non dia retta. Si è qui in un caos profondo e per quanto le teste esaltate tentino formare induzioni secondo i loro desideri, finiscono col concludere zero».

Ma il caos è dileguato, tutto si è schiarito, e già i francesi combattono a fianco dello strenuo esercito piemontese per la causa italiana, e siamo anzi alla vigilia, si può dire, delle nostre gloriose vittorie, là sulle rive della Sesia, quando Adelaide Ristori, riscrivendo alla Marchionni, dopo aver detto dell'esito stupendo ottenuto da *Cassandra* torna a parlar della guerra:

> Noi pure non viviamo che per la guerra, e si è sempre trepidanti sull'esito degli scontri. Non che temiamo del valore delle armi piemontesi e francesi, ma perchè troppo sarebbe la gioia del trionfo. Dio, quanto sangue! Ma Dio per risorgere ha dovuto prima morire! Speriamo che il sangue che ora spargono i nostri valorosi fratelli serva di battesimo alla nostra redenzione.

Il manifesto di una rappresentazione a Londra.

La grande attrice contava in quei giorni fra i combattenti un suo fratello, Augusto Ristori, il quale, a sua insaputa, si era arruolato in Arezzo, e che, sette anni dopo, vinto da quel nuovo impeto di entusiasmo, che assaliva la gioventù italiana (ed ispirava a Paolo Ferrari quella graziosa e commovente commedia che è *Nessuno va al campo*), tornava ad arruolarsi e combattere per la patria.

Nell'una e nell'altra guerra, intanto, Adelaide Ristori non aveva recato soltanto il contributo di quel suo apostolato patriottico, nel quale Camillo Cavour, che nulla dimenticava di quanto potesse giovare alla causa nazionale, incitava a continuare l'attrice *che possiede in grado eminente il dono di commuovere e persuadere;* ma aveva pur dedicato l'opera sua in recite di beneficenza per la guerra, promovendo, incoraggiando o partecipando a spettacoli, il cui provento era rivolto a lenire i mali della guerra. Quali e quante rappresentazioni furono organizzate qua e là per l'Italia, alle

quali il concorso di Adelaide Ristori voleva dire l'assicurazione di un largo incasso!

« *Voglio in ogni modo essere utile al mio eroico paese che riempie d'ammirazione tutta Europa pel suo valore* », scriveva durante la campagna del 1866, annunciando il suo proposito di dare una recita *a pro delle spese per le ambulanze*, in uno dei suoi ritorni a Torino. Dove, se non poteva più avere in quell'opera di bontà la cooperazione della Marchionni, spentasi da un lustro, trovava quella di un altro gran cuore di donna e di artista in Carolina Malfatti, una delle più singolari figure che abbia avuto il mondo teatrale in tanta parte del secolo scorso; maestra di generazioni d'attori e d'attrici, ed incitatrice di nobili entusiasmi e sacrifici per la patria; la quale andava altera, e ben a ragione, di questa letterina che Garibaldi le aveva rilasciato:

Storo, 9 agosto 1866.

Corpo Volontari Italiani
Quartier Generale.

Io sono ben riconoscente alla signora Carolina Malfatti per la generosa sua devozione ai nostri feriti.

G. Garibaldi.

La Ristori nel 1866.

Letterina degna di figurare tra i ricordi del nostro risorgimento, accanto a quella che poco prima il generale aveva pur diretta alla Ristori, per dirle tutta la sua ammirazione e tutta la sua gratitudine.

Storo, 16 luglio 1866.

Gentile signora,

Ricevo lettera del dottor Riboli, che mi mette a conoscenza di quanto fate per i nostri volontari.

Io, in nome loro, vi significo tutta la riconoscenza che si può sentire per un'italiana come voi, che al cuore ed alla gloria di artista aggiungete quella di patriotta.

Credetemi dev. vostro G. Garibaldi.

Non mai forse, come negli storici periodi che condussero alla liberazione della patria, la scena fu così fervida alleata del sentimento nazionale. Mentre gli artisti davano l'opera loro a quelle rappresentazioni di beneficenza per la guerra, i repertori delle nostre Compagnie drammatiche risentivano anch'essi l'influsso delle ore di ansia, di trepidazione, di attesa, delle ore di preparazione e di azione che volgevano per l'Italia; sentivano l'influenza di tutti quegli eventi memorandi onde vediamo irrompere in quel torno di tempo sui palcoscenici tutta una produzione incitatrice degli animi. Come nel 1848 erano passati sulle scene del D'Angennes e del Carignano di Torino ed in quelle del Carcano e del teatro Re di Milano, interpretate dalla famosa Compagnia Reale, il *Giovanni da Procida,* del Niccolini; il *Siamo tutti fratelli!* di Giacometti; il *Vitige re dei Goti,* di Brofferio; il *Farinata degli Uberti,* del Corelli, ecc.; così undici anni dopo, nel nuovo e questa volta fortunato periodo del nostro movimento nazionale, gli autori non possono trascurare quella che sembra esser divenuta una simpatica esigenza dei pubblici; ed ecco un'altra fioritura di produzioni dall'allusione patriottica, audace e calda, che il pubblico non si stanca di acclamare; ecco il *Troppo tardi,* e *I Garibaldini,* di Teobaldo Ciconi e lo *Spartaco* di Ippolito D'Aste, ed altri lavori non pochi, nei quali in un modo o nell'altro politica o patriottismo fanno capolino. Nello stesso anno, così memorabile per noi, nella stessa primavera del 59, tutto un teatro, si può dire, sorge per ispirazione di quel sentimento patriottico, che si rifletteva sulla scena italiana. Ed è il teatro dialettale piemontese, nato, malgrado il vernacolo, da quel fervore di italianità e divenutone presto (con meraviglia ed insieme con compiacimento di quanti temevano che quella manifestazione d'arte regionale potesse nuocere alla causa nazionale) uno degli elementi principalissimi dell'italiana nazionalità. Gli è che quella modesta scena regionale veniva a diffondere la voce di quel Piemonte, che tanta parte rappresentava nel movimento italiano.

Così con *Guera o Pas?,* commedia in tre atti, scritta appositamente, come diceva il cartellone, dal signor Federico Garelli, e rappresentata la prima volta la sera del 9 aprile al teatro D'Angennes, a beneficio delle famiglie povere dei contingenti; con

quella allegoria politica, meglio che con la *Cichina d' Moncalè* (una specie di parodia della *Francesca da Rimini*, del Pellico, scritta da Tommaso Villa) aveva veramente principio il teatro piemontese.

Erano appunto quei giorni, quando ancora non parevano dileguate le incertezze della situazione politica, ed Adelaide Ristori accennava alle voci di guerra o pace, nella lettera a Carlotta Marchionni dalla capitale francese; onde *Guera o Pas?* costituì l'inizio ed insieme il grande successo della stagione, nella capitale piemontese. Quanti avvenimenti in quei giorni! « *Tanti e si strepitosi furono gli avvenimenti che si succedettero con la rapidità della folgore in questi due mesi, che appena so rendermi conto di quello che ho fatto* », scriveva ancora, nel luglio, la gloriosa allieva della Marchionni, dall'Olanda, dove erasi recata; mentre descriveva la bellezza di Amsterdam ed insieme le dimostrazioni avute; dimostrazioni piene non soltanto di ammirazione per l'insigne artista ma di simpatia e di entusiasmo per il nostro paese. « *Le grida di viva l'Italia! viva la Ristori! viva Vittorio Emanuele! uscivano da tutte le bocche, sventolando in aria i fazzoletti e scuotendo i cappelli* ».

Così la maggior attrice italiana recava, in quegli anni memorandi, di terra in terra la gran voce d'Italia anelante alla sospirata unificazione; e continuava quel suo apostolato che Cavour ricordava in una lettera direttale nell'aprile del 1861, dopo il ritorno della grande attrice da un viaggio in Russia.

Cara signora marchesa — *le scriveva il sommo statista.* — Le sono gratissimo dell'interessante lettera, che Ella mi scrisse ritornando da Pietroburgo. Se ella non ha convertito il principe Gorschacoff, convien dire che esso sia un peccatore impenitente, giacchè gli argomenti ch'ella seppe con tanta abilità adoprare per sostegno della nostra causa mi paiono irresistibili. Ma mi lusingo che, se il principe non volle in sua presenza mostrarsi ricreduto, le sue parole avranno lasciato nell'animo suo un germe che si svilupperà e darà buoni frutti. Continui a Parigi il patriottico suo apostolato. Ella deve trovarsi in mezzo ad eretici da convertire, giacchè mi si assicura essere la *plebe* dei saloni a noi molto ostile. È di moda ora in Francia essere papista, e l'esserlo tanto più che si crede meno ai principî che il Papato rappresenta. Ma come tutto ciò è di moda, non riposa sul vero, questi pregiudizi non dureranno massime se le persone le quali, come lei, posseggono a grado così eminente il dominio di commuovere, predicheranno la verità in mezzo a quella società; che, ad onta di molti difetti, più d'ogni altra sa apprezzare il genio e la virtù.

Mi congratulo dello splendido successo che ella ha ottenuto sulle scene francesi. Questo nuovo trionfo le dà un'autorità irresistibile sul pubblico di Parigi, che dev'esserle gratissimo del servizio ch'ella rende all'arte francese. Se ne serva di questa autorità a pro della nostra patria ed io applaudirò in lei, non solo la prima artista d'Europa, ma il più efficace cooperatore dei negozii diplomatici.

Mi voglia bene e mi creda suo dev.

C. Cavour.

Gustavo Modena.
(Opera dello scultore Giovanni Spertini).

Un'altra grande voce era risuonata in quegli anni sui palcoscenici italiani: la voce di un sommo artista, il quale, non meno della Ristori, riempiva del suo nome il mondo della scena. Ma quando il grande ministro scriveva la lettera che ho riprodotta, ad Adelaide Ristori, quella poderosa voce di attore tragico grandissimo si era da pochi mesi ammutolita per sempre. Gustavo Modena dormiva dal febbraio di quell'anno in quel piccolo e romito angolo del camposanto di Torino, destinato agli acattolici, dove, alcuni anni dopo, andava a raggiungerlo quella sua Giulia, che era stata la compagna mirabile della sua vita, travagliata e procellosa; quella seconda Anita, come ben meriterebbe di essere chiamata. Ma già prima, negli anni più fortunosi, raramente si faceva udire la gran voce, tonante dalla scena, di quell'atleta dell'arte, a cui pareva che, così come si svolgeva, tutto quel movimento patriottico non rispondesse all'ideale di emancipazione e di reg-

gimento democratico che egli aveva in mente. Sdegnoso e sdegnato, il fiero repubblicano si era tratto in disparte; e rare volte riuscivano gli sforzi dei capocomici, degli amici e degli ammiratori a trarlo dalla sua nicchia di Borgo San Salvario, nella Mecca, come egli soleva chiamare Torino, e dalla pace dei cari monti Valdesi.

A G. Zoppetti, che lo incitava ad entrare nella sua Compagnia, scriveva nel giugno del '59:

Signor Zoppetti pregiatissimo,

Se io mi deciderò a girar per l'Italia recitando, andrò qua e là senza mai prendere impegni preventivi. — Dove trovo, e con quel che trovo; una suonata di gran cassa: poi, finiti i salti, si leva il tappeto, e via per l'altro mercato. Più invecchio e meno mi rassegno ai legami di qualsiasi specie: mi fruttarono sempre pentimenti.

Ma per ora e per molto tempo ancora non mi diparto dalla mia nicchia e dall'ozio fratesco in cui vivo. La gente ha altro pel capo che i teatri: dopo la neve dei Santi o dei Morti vi sarà pace o tregua, e allora sarà tempo di riaprir bottega. Ora la messa è all'*Introibo* e al *Gloria*; dopo il *Confiteor* tutti si riporteranno agli affari e ai divertimenti, come d'uso, prima dell'*Ite*. Accetti dunque i miei ringraziamenti e mi scusi s'io non aderisco a prendere impegni.

Il suo Gustavo Modena.

La statua del monumento ad Adelaide Ristori in Cividale.
(Opera dello scultore Antonio Maraini).

Ma quale alto insegnamento ed incitamento al patriottismo, quale scuola di liberi sensi era pur sempre l'arte meravigliosa di Gustavo Modena! Quanti animi andava infiammando ognuna di quelle sue *Dantate*, come egli chiamava le declamazioni dei canti della Divina Commedia, nelle quali toccava altezze non mai più raggiunte, nè dai suoi due allievi e seguaci, Tommaso Salvini ed Ernesto Rossi, nè più tardi da Giovanni Emanuel ed Ermete Zacconi, grandi tutti ma pur lontani da quel sommo dicitore, dalle cui labbra pareva irrompere l'anima stessa dell'Alighieri, che egli raffigurava in atto di dettare i suoi mirabili canti all'amanuense che li andava scrivendo.

L'ultima sua *Dantata*, che fu pure la sua ultima comparsa su le scene, ebbe luogo la sera del 30 novembre 1860. Gaspare Pieri, che recitava in quei giorni con la propria Compagnia al teatro Alfieri di Torino, lo aveva indotto a ripresentarsi al pubblico, che gli fu, come sempre gli era stato, largo di applausi e di acclamazioni straordinarie. Tre mesi, anzi meno di tre mesi dopo — il 20 febbraio del 1861 — Gustavo Modena spirava la fiera anima antica!

Il maggiore attor tragico di quel tempo non potè quindi — meno fortunato della più grande fra le attrici — assistere ai grandiosi avvenimenti dell'unificazione della patria, i quali, vien fatto di pensare, avrebbero scosso le più intime fibre d'italianità dell'attore del 1848, a cui — ben disse Edmondo De Amicis — i primi annunzi del ridestarsi d'Italia confondono il cuore e

troncano la parola alla ribalta, e che, direttore di Compagnia, scrive ai compagni d'arte e d'affari: — *Guerra e rivoluzione sciolgono ogni contratto* — e, calpestando denaro e corone, accorre per la quarta volta, soldato della patria, dove fumano le polveri ed il sangue.

Vide invece, la maggior attrice del secolo XIX, avverarsi il sogno secolare, sogno di pensatori, di martiri e di poeti — di alcuno dei quali era stata l'acclamata interprete — vide Adelaide Ristori tutti i successivi grandiosi avvenimenti, fino al più solenne, che tutti li coronava con la conquista di Roma. Ed a Roma torna trionfalmente, poco dopo la proclamazione appunto della capitale; fatta segno alle più festose accoglienze, le quali la compensano di tutte le noie che un lustro innanzi aveva avuto dalla censura romana, paurosa e fastidiosa più che mai, come appare da questa letterina, che sul finire di quell'anno la grande attrice inviava a Francesco Righetti, l'antico direttore della Compagnia Reale:

io ai più grandi im
barazzi per questa infa
me censura che ci
ha proibito tutto e
ci fa fare una vita
da cani.
Che Dio ci assista

Alcune righe della lettera al Righetti.

Mio caro Cecchino,

Roma 28 dicembre 1865.

Ho ricevuto la cara vostra d'avviso, ed ho il piacere di dirvi che tutto è arrivato in perfetta regola ed esattamente. Ve ne ringraziamo come sempre di tutto, pregandovi a rivalervi su noi alla prima occasione. Vi scrivo in fretta; il tempo mi manca e fra qualche giorno Giuliano vi scriverà dandovi più estese le nostre notizie. Per ora sono in mezzo ai più grandi imbarazzi per questa infame censura che ci ha proibito tutto e ci fa fare una vita da cani. Che Dio ci assista.

Vi auguro ogni bene pel nuovo anno e stringendovi di tutto cuore la mano mi ripeto

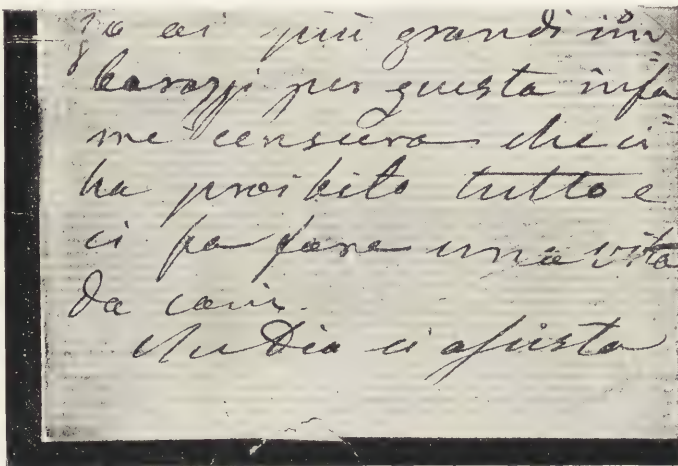
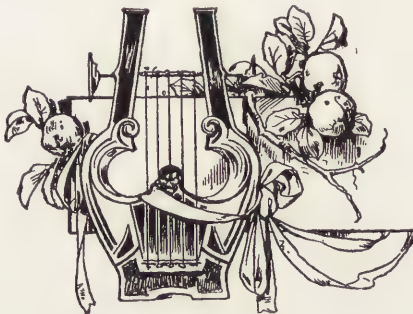
vostra afiez. Adelaide.

Via delle 5 Lune, n. 5.

Ma tutte quelle noie sparivano cinque anni dopo. E Roma, trascorso qualche lustro ancora, doveva accogliere fra le sue mura Adelaide Ristori, la marchesa Capranica Del Grillo, ospite non più passeggera, ma cittadina di elezione amata, onorata, e fatta segno di tratto in tratto a dimostrazioni magnifiche di reverenza e di ammirazione, sino a quell'inizio d'ottobre del 1906, in cui cessava di vivere, onusta d'anni e di gloria, fra l'universale rimpianto e l'evocazione, non meno universale, del suo passato artistico e patriottico.

Ed ora un nuovo, grandioso omaggio, stava per essere reso alla sua memoria sul principio di questo autunno, con l'inaugurazione del monumento, di classico sapore — dovuto al vittorioso scalpello di Antonio Maraini — là, nella sua nativa Cividale, quando i tragici eventi, scatenatisi su l'Europa, consigliarono il rinvio della solennità inaugurale.

A guerra finita adunque — e Dio voglia che presto sia — sarà solennemente scoperto il marmo, così degno, in onore della grande attrice, gloriosa non solo nella storia della scena, ma in quella della guerra e del patriottismo italiano.

GIUSEPPE DEABATE.

ATTRICI PATRIOTTE

di Giuseppe Cauda

da "La Lettura" del maggio 1915

ATTRICI PATRIOTTE

Nei tempi difficili in cui andavano maturandosi i destini della Patria nostra, Re e ministri, oltrechè del Corpo diplomatico, si servivano pure di altre persone che non potessero destare alcun sospetto ai nostri nemici, e preferibilmente delle donne, per cercar di raggiungere i loro nobili e patriottici intenti.

Non per nulla gli italiani sono chiamati figli del Machiavelli.

Camillo Cavour — come già ha ricordato, alcuni mesi fa, Giuseppe Deabate, ne *La Lettura* —, nell'aprile del 1861, affidava un'importante missione politica all'illustre artista Adelaide Ristori, mentre ella recitava a Parigi, entusiasmando il pubblico e la critica; e, come lui, Re Vittorio Emanuele II, a sua volta, diede alla celebre attrice Laura Bon, che gli era molto affezionata e devota, delicatissimi incarichi, che valgono la pena di essere ricordati.

Nel 1864 il Re pregò la Bon di adoprarsi per metterlo in rapporti coi partigiani della causa italiana a Verona, a Venezia ed a Vienna dov'essa doveva dare un ciclo di rappresentazioni. La bella ed insigne artista accettò di buon grado, e, recatasi a Verona, incominciò col far perdere la bussola al comandante di quella piazza, il famigerato maresciallo Benedek; tanto ch'egli, non avendo sospetto alcuno su di lei, non soltanto le permise di rappresentare, senza sottoporle alla censura, tutte quante le produzioni promesse, ma finse persino di non accorgersi della dimostrazione patriottica fattale in occasione della di lei beneficiata.

Laura Bon.

La Bon aveva talmente ammaliato il Benedek, che la polizia non si curava punto di tenerla d'occhio. Così ella potè conseguire facilmente il suo scopo, ch'era quello di avvicinare e di conoscere i propositi dei più noti e ardenti partigiani della causa italiana.

Compiute le sue recite, e con esse la sua missione, Laura Bon recavasi a Torino a riferire l'esito dei suoi passi al Re, il quale, soddisfatto, la ringraziò vivamente.

Pochi giorni dopo essa ritornò a Verona, e tanto seppe dire e fare, che il maresciallo Benedek le consegnò una lettera commendatizia per il ministro dell'interno austriaco, ch'era suo amico.

La Bon spedì subito quella lettera a Vittorio Emanuele. Questi, rinviandogliela a volta di corriere, la invitò a trattenersi prima a Venezia, ed a presentarsi alla egregia signora Erminia Fuà-Fusinato, la quale le avrebbe fatto conoscere i principali patriotti italiani, affinchè potesse informarli di ciò che il Re attendeva da essi.

Anche questa volta non fu difficile alla Bon di adempiere al proprio mandato.

Andata poscia a Vienna, ella potè, grazie alla libertà che godeva in seguito all'alta protezione del ministro dell'interno, mettersi d'accordo col Comitato italiano, che agiva segretamente, e che, non appena ricevute le istruzioni del Re, raddoppiò di attività per conseguire i suoi alti ideali.

Della Bon si valse pure Vittorio Emanuele II per far noti i suoi sentimenti all'imperatore Luigi Napoleone. Non fu, tuttavia, senza fatica che l'eminente artista potè comunicare liberamente coll'Imperatore, poichè la polizia segreta dell'Imperatrice aveva cercato d'impedirglielo.

Luigi Napoleone, dopo aver udito ciò che la Bon aveva l'incarico di riferirgli, le disse che avrebbe mandato direttamente al Re la sua risposta. Egli l'invitò, quindi, a lasciare immediatamente Parigi e prima di accomiatarla le regalò un ricchissimo braccialetto, accompagnandolo colle parole più lusinghiere.

Laura Vestri.

All'indomani, Laura Bon ripartì per l'Italia.

Quand'essa rivide il Re, seppe che già l'Imperatore gli aveva fatto pervenire una sua lettera, per mezzo d'un corriere.

Lieto per la risposta avuta, Vittorio Emanuele complimentò molto l'improvvisata ambasciatrice e le fece uno splendidissimo dono.

D'allora egli e l'attrice non si rividero più.

Quando il Re concedette alla Bon una pensione, essa consegnò alla Casa Reale tutti i documenti che possedeva intorno agli incarichi avuti, fra

cui alcuni dispacci e biglietti del Sovrano, ai quali teneva moltissimo.

***

Un'altra attrice patriotta, che non va dimenticata, fu Carolina Gabusi-Malfatti, la quale, ritiratasi dalle scene — dopo aver fatto parte, per molti anni, della famosa Compagnia Reale Sarda — e stabilitasi a Torino, fu, per qualche tempo, direttrice dell'Accademia Filodrammatica. Lasciato quel posto, aprì una scuola di recitazione, dalla quale uscirono, per nominare soltanto i principali di lei allievi, Giacinta Pezzana, Adelaide Tessero, Annetta Campi, Giuseppina Boccomini, Giovanni Emanuel, Andrea Maggi, Arturo Diotti.

Nell'anno 1859 la Malfatti fondò il Comitato femminile per soccorsi ai feriti nelle patrie battaglie, e ne fu attivissima vice-presidentessa. Essa organizzò parecchie recite, nei teatri torinesi, le quali diedero ottimi risultati.

Coadiuvata, poi, dalle numerose sue allieve, la Malfatti preparava, continuamente, bende e filacce per i feriti. Sovente, inoltre, si recava negli ospedali, quale infermiera, ad aiutare ed a confortare coloro che soffrivano. Anche durante la guerra del 1866, Carolina Gabusi-Malfatti si adoprò, con grande slancio, per i feriti. Avendo saputo, per mezzo del venerando dottor Timoteo Riboli, che nel Tirolo i garibaldini feriti mancavano di tutto, essa partì subito a quella volta, per farsi un'idea esatta di quello che occorreva e per portare loro, intanto, qualche aiuto.

Carolina Malfatti.

In quell'occasione la Malfatti ebbe il piacere di essere presentata a Garibaldi, il quale la invitò a colazione offrendole tutto ciò che aveva, vale a dire un pezzo di pane e un po' di cacio.

La Malfatti conservò l'uno e l'altro ed a coloro che la visitavano nella sua modesta abitazione di piazza Vittorio Emanuele numero 1, faceva ammirare quel cimelio, che aveva collocato sotto una campana di vetro. Vicino, si leggeva questo biglietto:

Storo, 9 agosto 1866.

Corpo volontari italiani
Quartier generale.

Io sono ben riconoscente alla signora Carolina Malfatti per la generosa sua devozione ai nostri feriti.

G. Garibaldi.

In seguito ad istanze di Garibaldi perchè si provvedesse, in qualche modo, per le figlie dei morti in guerra, la Malfatti inviava al Riboli la seguente lettera:

Egregio dott. Riboli,

Grata oltre modo vi sono per la memoria che conservate di me e per avermi procurato l'onore della lettera a me diretta dal generale Garibaldi.

Prima di rispondervi volli parlare col nostro segretario G. Garberoglio, e siamo entrambi d'accordo e faremo quanto potremo per essere utili alle vostre raccomandate. Alla prima adunanza presenterò al Comitato la domanda del Generale, ma vi dico francamente che non posso assicurarvi d'un esito felice, perchè il nostro Statuto parla chiaro: soccorsi a feriti nelle patrie battaglie. Pensai d'intavolare pratiche con il deputato Villa, essendo egli tutto *nell'Istituto delle figlie dei militari e vedere se si può ottenere qualche concessione.*

Trovandomi ammalata pregai il buon Garberoglio di portare la lettera del Generale e la vostra al detto Villa, a mio nome, ed interessarlo per quelle sventurate. State tranquillo che non lascerò nulla di intentato, e se fatalmente non riuscirò, non sarà mia la colpa.

Abbiatevi i più felici auguri anche per parte del signor Rivelli, e credetemi con tutta la stima, la sempre a voi devota

Carolina Malfatti.

Alla morte dell'ottima artista — avvenuta nell'aprile del 1893, in Torino — andarono distrutti, insieme a molte lettere e carte, e ad un'infinità di ritratti e di stampe, che ricordavano vecchi artisti ed autori, anche il cimelio ch'essa aveva, per tanti anni, conservato con vera religione sotto la campana di vetro. E con essi scomparve pure l'autografo di Giuseppe Garibaldi.

Quanti serbano il culto delle memorie non possono non provare uno schietto rammarico di fronte a certi atti, non si sa se più insipienti o più vandalici.

Meno male che Carolina Malfatti ha salvato qualcosa dalla rovina lasciando parecchi legati, fra i quali uno assai importante alla sua cara amica Ida Vegezzi-Ruscalla-Melisurgo; legato consistente in un oggetto da lei ricevuto in dono quand'era attrice, in quattro lettere di Alberto Nota dirette alla celebre artista Carlotta Marchionni, in una lettera di Silvio Pellico, in un'altra della rinomata poetessa Rosa Taddei, ed in un *Inno di guerra* scritto da Angelo Brofferio.

Carolina Malfatti negli ultimi anni

Giuseppe Cauda.

FERRUCCIO BENINI

di Massimo Bontempelli

da "Il Secolo XX" dell'aprile 1916

FERRUCCIO BENINI

Quanti morti recenti, nel teatro italiano! È il teatro italiano che si sfascia, e perdendo i suoi sostegni più saldi, s'avvia rapidamente incontro al *cafè-chantant* che lo aspetta per assorbirlo? Può darsi. Ognuna delle ultime morti rappresenta qualche elemento definitivamente perduto nel teatro come nobile e alto esercizio dell'arte. Qualche cosa che, sentiamo, non sarà sostituito. La nostra arte teatrale non si viene rinnovando di nomi e di forze. Si viene spopolando. I vuoti rimangono, e s'allargano.

Tomaso Salvini, Flavio Andò, Edoardo Ferravilla, Ferruccio Benini. E non sono tutti. Ma con ognuno di questi è morto un mondo, una tendenza; si è chiuso un ciclo evidentissimo dell'arte teatrale, cioè dell'arte meglio rappresentativa dei gusti, delle tendenze, dei desiderii, dei caratteri estetici d'un popolo e d'un tempo. È morto qualche cosa di un'epoca.

Salvini, Andò, Ferravilla, Benini. Con Salvini sparve l'ultimo ricordo dell'arte che piaceva ai nostri nonni, nutriti com'erano di sangue classico fino alle midolla, dilettati più da una costruzione poderosa e ben organata che da veracità di rappresentazione, da profondità d'introspezione, da armonia di suggestione. Con Andò è morto l'interprete di quella impeccabile eleganza, che costituì la finalità e l'etica unica di tutto un mondo da boulevard importato nel teatro nostro da quello ch'era di moda in Francia. Con la scomparsa di Ferravilla finiva nell'arte il regno della grande caricatura.

Anche con Ferruccio Benini è morto un tipo. In un certo senso, il più importante di tutti per noi.

Forse nell'ora della sua morte, più che ripetere gli episodi numerosi della sua vita che fu tutta data all'arte — l'episodio sa troppo dell'epitaffio — può essere interessante cercar di determinare appunto quale tipo, quale arte, quale elemento della nostra modernità teatrale sia finito con lui.

Il fatto ch'egli recitava in veneziano chiamò spesso il nome di Goldoni accanto al suo. Più che Goldoni in realtà egli amò e sentì Gallina. Ma si considerò Gallina come un continuatore di Goldoni. Fu un errore critico comune: rifiutandolo, possiamo comprendere meglio Ferruccio Benini.

Gallina non continuò Goldoni. L'arte di Goldoni è sanità plebea che gode di sè e del proprio presente, l'arte di Gallina è sentimentale rimpianto d'un'aristocrazia decaduta. Anche il desiderio di bontà, nella commedia di Gallina, è nostalgico e raffinato. Gallina sente la poesia d'una città, d'una moralità, d'un costume familiare, che non sono più. Perciò la comicità di Gallina è malinconica, come non era quella di Goldoni.

E Benini, se fu eccellente interprete di persone goldoniane, fece con le persone galliniane addirittura tutt'uno. Benini fu un comico malinconico. Cioè un umorista.

Il suo umorismo partiva dall'amore alle cose semplici, e raggiungeva la semplicità massima dell'espressione. Non la semplicità potente di qualcuna delle creazioni romantico-popolareggianti di Ermete Novelli; ma la semplicità delle cose minime e degli atti consueti:

Momolo del « Moroso de la nona »

l'arte sua fu anti-eroica per eccellenza, e per eccellenza quotidiana.

Per questo, essa rappresentò per molta parte del nostro costume teatrale una reazione.

È curioso come il teatro moderno, quanto più si sforzò per qualche tempo d'essere realista, tanto più s'allontanò dalla più comune realità. Realizzava le contingenze più esteriori del vecchio dramma romantico, lasciandone immutata l'anima falsa ed il gusto. Così riuscì a creare una delle epoche di maggior volgarità nella storia dell'arte. E dicendo teatro, parlo dell'insieme: autori ed attori. In questo senso Benini rappresentò una reazione e un risanamento. Fu il solo che rappresentasse la realtà vera, quella dell'umile e del semplice, e sapesse mantenerla in una linea di eleganza; eleganza interiore e pudica, che giunge diritta all'animo senza rivelarsi in un gesto. Era un profumo.

Il nobilomo Vidal

Ma l'arte di Benini è destinata a non avere continuatori. Perchè la rappresentazione della nostra vita quotidiana ne' suoi atti reali, e sia pure ricinta di profumi nostalgici e sentimentali, ha esaurito il proprio compito; il teatro, come l'arte tutta, è destinato a orientarsi verso visioni più complesse e idealizzate insieme, verso suggestioni più ricche e più profonde. Questa è per ora una necessità, in molti oscura; quando sarà nato chi sappia esprimerla nell'opera teatrale, nascerà anche l'interprete adeguato di essa. Frattanto tra i due mondi opposti, quello della grande arte romantica che da lungo tempo degenerò in inutili sforzi di epigoni, quello della grande arte nuova che ci si promette oscuramente senza definirsi ancora, la tendenza realistica creava tutta la scuola comica e drammatica degli ultimi decenni; e nel bel mezzo di essa Benini ebbe un suo posto, d'integrazione insieme e di reazione, ben segnato, caratteristico, unico.

Lunardo, dei « Rusteghi »

E basti di queste ricerche. Sono artifizi, in fondo, con cui la storia e l'analisi cercano di cristallizzare in qualche modo ciò che s'è perduto con dolore. Sono ozi. Allontanano il rimpianto. Il quale tuttavia ci sforza a rievocarlo, a rievocarne la figura di sottigliezza, di bonomia, di fanciullezza scaltrita, da cui scaturiva sempre, tra il sorriso, un'intensa fonte di commozione affettuosa.

❧

La prima impressione che dava il suo entrare in scena, era quella della mobilità: una mobilità piena di vita, che dal suo piccolo corpo arguto sprigionava come una sùbita corrente di simpatia. Gli occhi concorrevano subito a quell'impressione, con movimenti rapidissimi

UNA SCENA DEL CONGEDO: FERRUCCIO E ITALIA BENINI SAMBO

facevano passare sul volto scarno e canzonatorio tutta una gamma d'espressioni, tutta un'anima nelle infinite vibrazioni di cui è capace. Dall'impressione di mobilità nasceva direttamente quella di varietà; d'una varietà per semitoni infiniti, ma tutta compresa in un ambito modesto, tutta nel profondo. Esclusa ogni vastità di gesto, ogni magniloquenza, ogni effetto d'ampiezza e di forza, le espressioni del suo volto, de' suoi moti, de' suoi sguardi, della sua intonazione, si dirigevano s u b i t o concordemente a generare un breve e tiepido cerchio d'intimità, che permaneva poi il fondamento principale, il limite, il carattere immanente della sua recitazione. Quella intimità coloriva in breve tutto l'ambiente, si propagava ai collaboratori di lui, eccellenti e docilissimi artisti, pareva animare quei suoi pochi scenari quasi squallidi, manteneva per i tre atti della commedia un calore uguale, mite, riposante; ilarità senza scrosci, affettuosità senza sdilinquimenti; un'onda di bontà calma e naturale: ci sentivamo buoni, davanti quel mondo, senza sforzo, senza sacrificio, senza desiderio del premio.

Di questo senso di bontà innata e abituale l'arte di Benini animava il mondo segnato nella traccia breve di quel cerchio d'intimità. Perchè in quella intimità e con quella bontà, otteneva tanta gamma di modi, di sfumature, di contrasti, da crearne veramente un mondo vario e complesso. I tipi di quel mondo sono noti a tutti; il gentilomo Vidal di *Serenissima,* Benigno Gugole di *Congedo,* il sior Anzolo di *Mia Fia,* Momolo del *Moroso de la Nona,* il borghese risalito di *Zente refada* o il barcaiolo fedele di *Tèleri veci,* il Cavaliere di *Minuetto* o Lunardo de' *Rusteghi,* Pasqual d e i *Recini da festa,* o il monsignore della *Famegia d'un canonico;* farse gaie come *El Palazzo de le ciacole,* commedie lacrimose come *Gli oci del cor,* caricature colorite come il *don Marzio,* rappresentazioni aspre come *Strozzin,* e tante e tante altre vite maggiori e minori.

BENINI GIOVANE

trovavano in lui ciascuna un animatore perfetto e ideale. ,

❧

Il cavalier Titta, del «Minuetto»

Ma parliamo di Ferruccio Benini, e ci è trasvolata dinanzi agli occhi della memoria una gran parte di quel suo così vasto repertorio, senza che ci sia accaduto di accennare a quella che per taluno è ancora una importante questione: quella del teatro dialettale e de' suoi rapporti con l'arte. La quale non è affatto una questione. Questione sarebbe se si volesse chiamare a giudizio l'inferiorità del teatro dialettale sull'altro. Il che è un errore di estetica nei termini, e non merita ormai neppure di essere combattuto. In ogni modo, potè bastare per lo appunto l'esempio di Ferruccio Benini e del suo repertorio per annullare praticamente il pregiudizio, secondo cui il linguaggio in cui l'opera è scritta costituirebbe di per se stesso un privilegio o un fatto di superiorità artistica. Le compagnie «in lingua»!... Pensate un momento solo al repertorio di qualcuna tra le nostre più eccellenti compagnie «in lingua», paragonatelo mentalmente a quello di Ferruccio Benini, e ditemi da qual parte è la maggior somma d'arte vera. Se un rilievo può farsi in questa materia, è questo: che il teatro dialettale porta di sua natura all'osservazione regionale, e che le regioni appunto, la provincia, costituiscono quelle ricche riserve di tipi, di caratteri, di varietà, che la vita accentrata tende a sopprimere. Il più o meno d'arte poi sta nel più o meno di umanità che questi tipi sanno raggiungere; ma questo riguarda il poeta, non il luogo di nascita del modello! Cose vecchie; ma ogni tanto occorre ripeterle. Tuttavia è da riconoscere che di fronte al fenomeno Benini la questione moriva subito.

Un altro ritratto di F. Benini

Non ci pensò mai molto neppure lui, credo. Più d'una volta i dilettanti di teatro, gente che ha sempre bisogno di parlare per dir qualche cosa, cercò di spingerlo a passare alla scena in lingua italiana. Pensavano di promuoverlo di grado! E Benini in generale rispondeva.... che ci pensava. O tutt'al più adduceva che lo tratteneva dal passo il pensiero di abbandonare i suoi compagni di arte. Tre anni sono s'era anche sparsa la voce ch'egli era stato chiamato a dirigere la Stabile di Roma. Prima smentì la voce. Ma poichè questa insisteva, finì con l'ammetterla, e allora i giornali si sbizzarrirono ad annunciare il grande evento. Poi, naturalmente, non se ne fece nulla. Sono propenso a credere che Benini disse di sì agli interrogatori tanto per acquetarli, ma che non sia mai stato tentato seriamente dalla cosa. Il suo istinto, forse più che ragionamenti di critica e d'estetica, valse a farlo perseverare in quella ch'era la sua vera strada, a mantenerlo fedele nella risoluzione presa nel giorno lontano in cui poco più che adolescente e già osservato e desiderato dai migliori, dovè scegliere tra Virginia Marini e Giacinto Gallina, tra il gesto ampio e il sorriso umile, tra la vecchia grande arte eroica e la nuova piccola arte profonda, e scelse d'istinto la via meglio indicata dal suo genio e dalle più moderne necessità. E lavorò la propria via con tranquilla, sicura, tenace coscienza. Non so poi se si rendesse un chiaro conto della grandezza che aveva raggiunta.

La quale era molto più complessa che non comporti generalmente la limitazione, tanto cara ai nostri comici, nell'ufficio d'un «ruolo». Fu, per questo rispetto, il meno «brillante» di quanti artisti mai furono e sono catalogati in questa rubrica accademi-

ca. Il tipo del « brillante », attore di comicità, che cerca divertire di se stesso e della propria personale comicità un pubblico, tende a scomparire, ma le platee lo amano ancora. Tuttavia quelle stesse platee amarono in Benini il tipo opposto, chè in lui la comicità non si esasperava mai, perchè non si isolava, perchè era sempre fiancheggiata e vigilata dalla commozione, teneva continui i contatti con tutto il vario mondo della sensibilità umana. Gli esempi palpabili di questo son cento. Tutti ricordano come, nel *Moroso de la Nona,* l'entusiasmo di « Briscola » per la vittoria del figlio in una gara di rematori diventi abbattimento profondo e doloroso quando gli è detto che il figlio ha rubato. E i passaggi erano rapidi e graduali insieme: così nelle *Barufe in famegia* la disperazione dell'uomo che non riesce a mandar d'accordo la madre e la moglie, sa passare dai tocchi più comici, per sfumature insensibili, a momenti di vera pietà. Popolarissima nella nostra memoria è una scena di *Mia fia* ove i due elementi, del comico e del pietoso, sono contemporanei, si fondono in un'espressione unica, che strappa insieme il riso ed il pianto, quando Anzolo sente dietro la scena, all'esordio della figlia cantante e al suo insuccesso, crollare l'edificio di sogni che aveva fatto sulla carriera di lei. Un esempio ancora, uno solo, di rara potenza drammatica raggiunta con suprema semplicità da questo « brillante di compagnia dialettale »; ed è quando, nella *Famegia del Santolo,* il mite Micel scopre improvvisamente l'antico tradimento della moglie; e non sa rimproverarla che con una parola, una parola mite: « vergognosa! », ma l'intonazione di quella parola era tutto un poema di dolore compresso e di umiliazione, c'era tutto il senso d'una vita d'illusione che sentiva giunta d'un tratto la propria irreparabile fine. Parti assolutamente drammatiche creò più volte: drammaticità di grande linea in una vecchia commedia di Libero Pilotto, *La famegia d'un canonico,* ove interpretava un vecchio prete buono circondato da gente cattiva, che muore solo e povero, abbandonato da tutti quelli che ha beneficati. Drammaticità aspra, cruda, senz'ombre, nell'*Egoista* di Carlo Bertolazzi. Drammaticità mite, fatta di movimenti che rimangono nell'intimo, tutta beniniana, nella *Vedova* di Renato Simoni. Gli esempi potrebbero continuare. Ma non posso conchiudere quest'osservazione senza ricordare anche il solo aspetto fisico di ex-uomo, di vinto nella lotta della vita, che Benini si creava in *Queli che comanda.*

BENINI, *ritratto a olio di Cambon*

Così, costruendo, per istinto e per coscienza, l'arte propria di intimità e di profondità, di umanità e di sottigliezza, e con quel suo fermare il riso al sorriso, e con l'affratellare di continuo il sorriso al singhiozzo, il *brillante veneziano* toccò meglio forse d'ogni altro artista contemporaneo alcuni dei limiti dove comincia l'inquieta ed inesplorata regione delle nostre tendenze più nuove.

Massimo Bontempelli.

BENINI
caricatura di E. Sacchetti

Documenti pangermanisti

Chi ha avuto per primo la visione del gigantesco piano che la Germania tenta d'imporre con le armi alle potenze europee piccole e *g r a n d i*, in guerra o neutrali dall'estate del 1914?

Un romanziere molto caro alla nostra adolescenza, un signore della fantasia che non sapeva soltanto antivedere nel campo dei progressi scientifici del mondo intiero, ma anche in quello della politica. Nel 1879, quando ancora non era possibile pensare ad una Germania levantesi dal cuore della vecchia Europa, stanca di guerre, come una colossale macchina di distruzione, Giulio Verne scriveva un libro che i francesi d'oggi chiamano *romanzo profetico,* e precisamente *I cinquecento milioni della Bégum.* Non ricordo se esista una buona traduzione italiana di questo volume; se esiste, certo, non è delle più conosciute forse perchè nella trama gli elementi fantastici non raggiungono l'interesse di *Ventimila leghe sotto i mari, Dalla terra alla luna, Cinque settimane in pallone,* ecc.

In ogni modo chi segua attentamente le vicende originalissime di questo romanzo, con la recente conoscenza della psicologia tedesca, balenata all'improvviso dagli infausti giorni dell'agonia belga, appena si trova di fronte alla persona del prof. Schultze, il protagonista, dalla bocca enorme armata di denti formidabili, dagli occhi azzurri che non tradiscono il pensiero, o dalla testa calva e coronata appena posteriormente da filacce di capelli di un biondo smorto, ha subito l'impressione di trovarsi di fronte al *tipo* del pangermanista che vuole ciò che sogna, che crede nella superiorità della forza sul diritto, che costruisce case d'acciaio, città d'acciaio, strumenti di offesa e di morte, macchine di guerra per l'espansione germanica su tutto il globo terracqueo.

Giulio Verne, dunque, vedeva nel 1879 a sei anni appena dalle vittorie prussiane contro l'ultimo impero napoleonico, quello che alla Francia ed ai suoi alleati è stato rivelato dalla conflagrazione europea trentacinque anni dopo. Si era intesa la previsione contenuta nelle audaci imprese del *Nautilus,* non si aveva voluto comprendere la previsione contenuta nella figura e nel metodo del dott. Schultze, crudele simbolo di una potenza scientifica e barbara ad un tempo, lanciata al dominio dei popoli ingenui o addormentati.

☙

Non v'ha dubbio che il *piano pangermanista* è la causa profonda della lotta sanguinosa che attualmente si combatte sui fronti europei. Questo piano non consiste, come si potrebbe credere prestando fede al suo carattere esteriore, in una tendenza a raggruppare sotto lo scettro degli Hohenzollern tutti i popoli aventi un'origine più o meno germanica, bensì in una vera e propria dottrina di pura marca prussiana, la quale vuole, al di fuori di ogni questione di razza o di credenza religiosa, assorbire tutte le regioni considerate utili allo sviluppo imperialista della Germania.

Nessuno, io credo, si meraviglierà di questa constatazione quasi... lapalissiana, dopo che Berlino ha smascherate le proprie passioni con atti politici, con documenti diplomatici, con interventi parlamentari e dinastici indimenticabili. La meraviglia potrebbe sorgere quando fosse possibile constatare — e non è cosa difficile — che il pangermanismo ha un'origine lontana, e che, da quell'origine ad oggi, altro non ha fatto che svilupparsi metodicamente, senza arresti di sorta neppure nei giorni in cui il Kaiser posava a supremo regolatore della pace europea con discorsi... quasi sereni!

È in nome di questa dottrina, ad esempio, dottrina d'utilità che nega i principi etnici, politici, economici, ecc. delle nazioni indipendenti od aspiranti all'indipendenza, che la Prussia fa riconoscere nel 1848, dal parlamento di Francoforte «come territori tedeschi le sue provincie orientali, le quali in realtà, sono slave, perchè contengono ancora quattro milioni di polacchi» (*André Cheradame*) e che nel 1864, s'impossessa della parte più danese dello Schleswig.

Nel 1859 la *Gazzetta di Asburgo* parlando della situazione territoriale dell'Austria-Ungheria, dove l'elemento tedesco è rappresentato soltanto da 12 milioni di abitanti contro 38 milioni appartenenti ad altre razze, esce in

LE BENEMERENZE DELLA RISTORI VERSO LA PATRIA E L'ARTE

di Giuseppe Cauda

da "La Lettura" del maggio 1916

La costruzione, nelle parti alte arrobustita da corsi di cotto e da cinture di cemento armato, venne al sommo coperta da una volta a piramide, molto acuta, sulla quale si stabilirono con chiavi le travature per la copertura esterna metallica, con grossa rete di ferro e grosse lamine di zinco.

La caduta di un grave e l'esplosione successiva, troverebbero in tal modo, egualmente su ogni punto, la resistenza necessaria, la sicura difesa.

Le sagome aguzze e le statue equestri caratteristiche che il sole indorava facendone risaltare i profili ed i ricami con un cromatismo suggestivo, più non si vedono, più non accompagna ormai il passante la teoria delle statue della cancellata antica, in ferro battuto a maglia movibile, ora fasciate e avviluppate da un grosso strato di cemento.

La tomba di Mastino II e di Cangrande.

Verona è tranquilla sulla sorte delle sue Arche: la guerra ha gettato il suo manto di macigno e di ferro su questi monumenti che sono e saranno nei secoli come un modello d'arte fresca e gioiosa.

Ma la guerra passerà, e i profili duri, rigidi, di questa grossolana arte militaresca scompariranno alla loro volta in un'aurora di gioia, in un sospiro di sollievo.

Sarà per i veronesi come il ritorno di un genio tutelare, come una simbolica rinascenza della città e del mondo latino alle pure gioie della vita e dell'arte.

G. Tombetti.

La tomba di Giovanni della Scala blindata.

LE BENEMERENZE DELLA RISTORI VERSO LA PATRIA E L'ARTE

Adelaide Ristori fu l'artista drammatica che, in ogni occasione e sotto ogni rispetto, si rivelò sempre schiettamente, profondamente patriota.

Fra i tanti suoi nobili atti a favore della santa causa dell'indipendenza d'Italia, va segnalato anche questo.

Con una lettera in data 10 giugno 1866, il venerando dottor Timoteo Riboli domandava all'illustre attrice di proseguire la sua opera per la costruzione di carri ambulanza per i feriti, e proseguiva così:

Vuoi seguire un mio consiglio? Dammi autorità di disporre di un migliaio di franchi e in termine di quindici giorni presenterò, a tuo nome, al Ministero, al Re, a Garibaldi « l'ambulanza Ristori Del Grillo », la quale farà epoca pel tuo nome e per l'inventore. Io ho nelle mie mani il modello e conosco l'inventore.

La Ristori rispose da Parigi in questi termini:

Grazie *tantissime* della premura. Sta benone. *Sfilaccierò, fascierò,* per quanto le mie deboli forze lo permetteranno, non già per la vanagloria di essere messa sui fogli per questo mio atto *doveroso*, ma per cuore; questo cuore che non cambia, nè cambierà mai. Vorrei poter mandare migliaia di lire al Comitato di soccorso, ma con questi chiari di luna le offerte non si possono fare che in merci... ed io dó, cioè offro, la merce mia.

Oltre a ciò, la Ristori prometteva di combinare una recita a Torino a favore dei garibaldini. E la recita ebbe luogo e fruttò L. 850 per i feriti. Garibaldi, ricevuta detta somma, scrisse al Riboli:

Ringraziate la Ristori della somma mandatami per mezzo del signor Malvano, suo banchiere di Torino. Vado ad unirla ad altre che mi furono inviate e colle quali ho stabilito di fondare un capitale fruttifero a vantaggio dei mutilati e delle famiglie povere. Dite alla celebre artista che ricordi al popolo americano il mio affetto, e per riverbero, all'italiano, i suoi doveri.

***

ADELAIDE RISTORI, SOMMA ATTRICE DRAMMATICA (1886).

Contemporaneamente, anche verso l'arte sua, della quale fu vera e grande regina, la Ristori si rese realmente benemerita.

Ne è una prova luminosa la lettera che la gloriosa artista indirizzò al direttore dell'*Arpa*, lettera che dovrebbe essere letta e meditata.

Ecco la lettera della Ristori all'*Arpa:*

Gentilissimo Signore

Parma, 20 ottobre 1858.

Le mie continue occupazioni non mi hanno permesso di riscontrare prima d'ora la gentilissima lettera colla quale si compiacque inviarmi il suo giornale. Gradisca ora, e per l'una e per l'altro, i miei ringraziamenti e, più che per la benigna approvazione sull'artista, accetti gli attestati della mia riconoscenza per aver compreso in qual modo e per quale via sola io ritengo possa giungersi ad ottenere il vero incremento dell'arte mia. *Incoraggiare* gli autori, e ciò, come ella dice benissimo, non solo con procacciare fama ed applausi alle opere loro, ma col rimunerarle, se non degnamente (il che è ben difficile), almeno il più che si possa.

Primo ad esercitare un tal dovere sia l'attore, il quale se per mostrare il suo valore e mantenere nel pubblico il gusto del bello, deve riprodurre le classiche opere, deve principalmente, come artista e cittadino, associare il suo talento a quello dell'autore contemporaneo, e illustrando l'opera e dando vita alla lettera morta, mostrare a chi verrà dopo di noi, come non ci limitammo ad onorare il passato, ma che arricchimmo di nuove glorie la Patria, di nuovi dèi il tempio dell'Arte.

Autori ed attori devono formare una sola famiglia,

un sol uomo, un sol braccio, cui sia affidata la bandiera del Teatro Nazionale, che sventolerà sempre gloriosa e rispettata da noi e dagli stranieri.

Nella ferma convinzione di questo, io mi adopero, e per quanto le mie forze lo permettono, a rimunerare l'opera di chi mi affida il frutto del suo ingegno, pongo la mia vita nella sua creazione, combatto con esso, superba di dividerne i trionfi.

Nè mi arresterà la mancanza di leggi, in molti Stati, che garantiscano la proprietà acquistata, nè la pirateria (m'è doloroso il dirlo) che si esercita da alcuni comici stessi a detrimento dell'Arte.

Aspettando giorni migliori e migliori condizioni, invocherò la legge ove questa m'assista, e colpirò chi ne ha usurpati i diritti ove mi sarà dato di farlo. L'autore stesso ed i poveri fruiranno delle multe a cui potranno essere costoro condannati per avere depredato la proprietà da me acquistata. Solo mio scopo è di far rispettare, per timore, ciò che si dovrebbe per sentimento, coscienza ed amore all'Arte.

Adelaide Ristori.

Che l'insigne artista non si limitasse alle parole ed alle promesse lo dimostra il fatto ch'essa incaricò, più volte, il Montanelli, Paolo Giacometti, Francesco Dall'Ongaro e parecchi altri, di scrivere commedie, ciò che tutti fecero sempre con molto entusiasmo, anche perchè erano abbastanza bene ricompensati.

ADELAIDE RISTORI NEL 1898.

***

Si sono ricordate e si ricordano assai, in questi giorni, le imprese eroicomiche dei vecchi censori. A questo proposito, voglio riferire un curioso aneddoto che riguarda appunto la Ristori.

La sera del 12 dicembre 1850, al teatro degli Avvalorati, in Livorno, si era rappresentata la commedia *La donna del popolo*, di Davide Chiossone, stata approvata dalla censura con alcune modificazioni, a causa dello stato eccezionale di quella città.

La parte della protagonista era stata sostenuta da Adelaide Ristori, la quale, come al solito, ne aveva fatto una splendida creazione.

Il lavoro, sia per alcuni suoi veri pregi, sia per l'eccellente interpretazione, aveva ottenuto molto successo.

Con quella recita la Compagnia doveva congedarsi dal pubblico livornese. Ma avendo molti ammiratori della Ristori espresso il desiderio di riudire ancora, per qualche sera, la celebre attrice, il capocomico vi acconsentì ed ottenuto il permesso della censura civile e militare, fece affiggere un manifesto per annunziare, intanto, un'altra recita straordinaria, col dramma *La forza dell'amor materno* e col quinto atto di *Pia de' Tolomei.*

Ma poco dopo che il manifesto era stato affisso, in seguito ad un segreto rapporto fatto al Comando militare, l'autorità politica mandò a chiamare il capocomico e gli ordinò di avvertire il pubblico che la recita della *Forza dell'amor materno* era proibita e che la Ristori non avrebbe più potuto recitare a Livorno. Il capocomico, vivamente sorpreso, domandò il motivo di tale grave disposizione. La censura gli rispose che la Ristori era stata accusata di avere aggiunta, alla sua parte di protagonista nella *Donna del popolo,* queste frasi: « Mio padre sparse il suo sangue per l'onore delle armi italiane! V'è un Dio che protegge il popolo! ».

Ciò era esatto, per cui la censura fu irremovibile, tanto più che dette frasi avevano provocato in teatro una specie di dimostrazione patriottica.

Allora il capocomico fece apporre, alla porta d'ingresso del teatro, il seguente avviso: « Per ordine superiore è proibita l'annunziata recita della Ristori. Si supplirà colla commedia *Il burbero benefico,* di Carlo Goldoni, e con una farsa ». E così venne fatto.

La Ristori, per vendicarsi, fece pubblicare una lettera colla quale ringraziava sentitamente il pubblico per le feste prodigatele, dichiarandosi dolente di non aver potuto congedarsi da lui. Abilmente, poi, come di sfuggita, partecipava la sua partenza per l'indomani, nel pomeriggio.

Lo scopo ch'ella si era prefisso fu completamente raggiunto.

In quella circostanza, facendo uno strappo alle sue abitudini, Adelaide Ristori partì dall'albergo dove alloggiava in carrozza scoperta, ed il pubblico, che si era affollato lungo il percorso ed alla stazione ferroviaria, le improvvisò un'imponente dimostrazione, a marcio dispetto dell'autorità politica, ch'era stata eccessivamente severa e scortese verso l'eletta artista e squisita gentildonna.

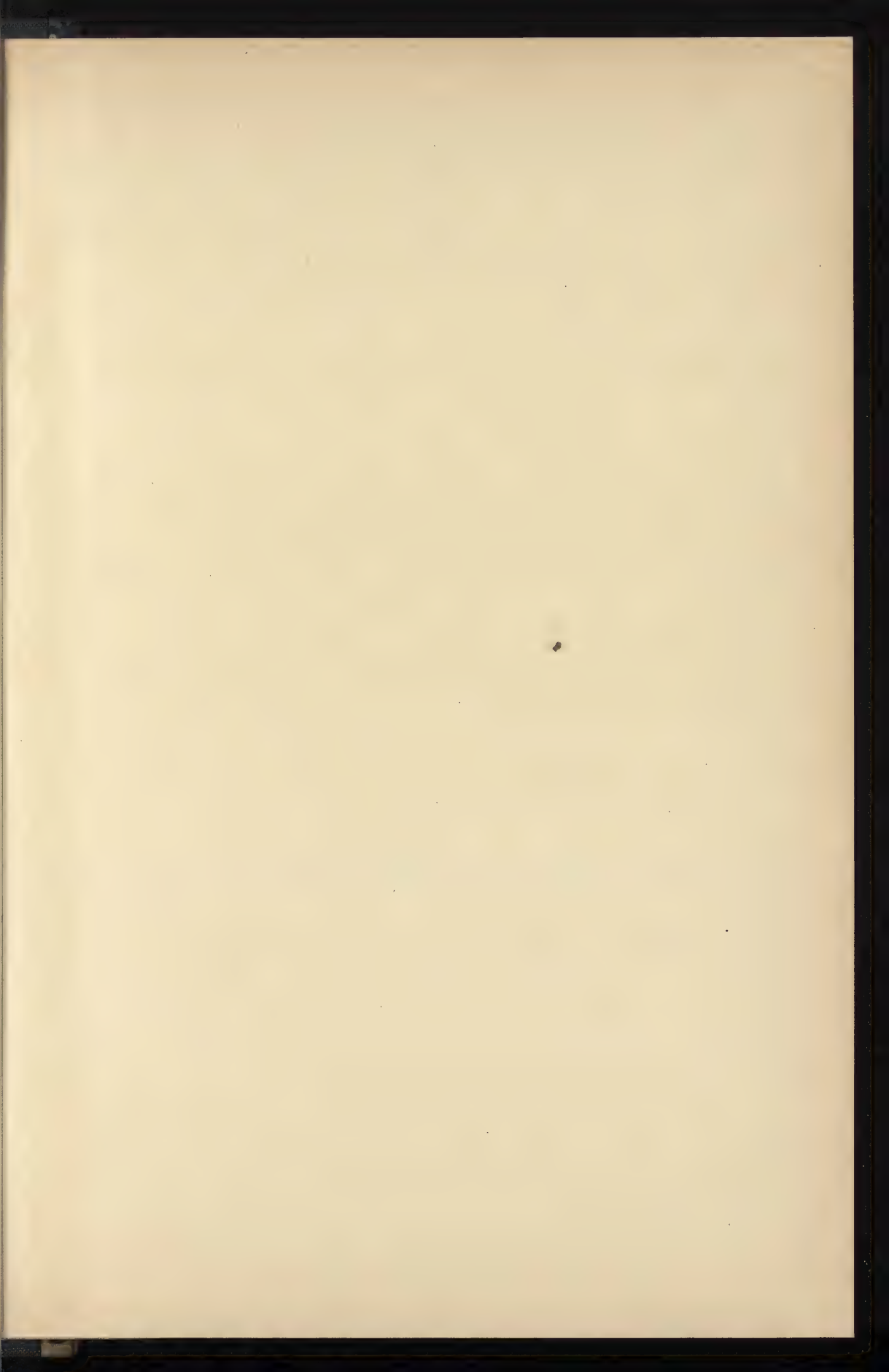
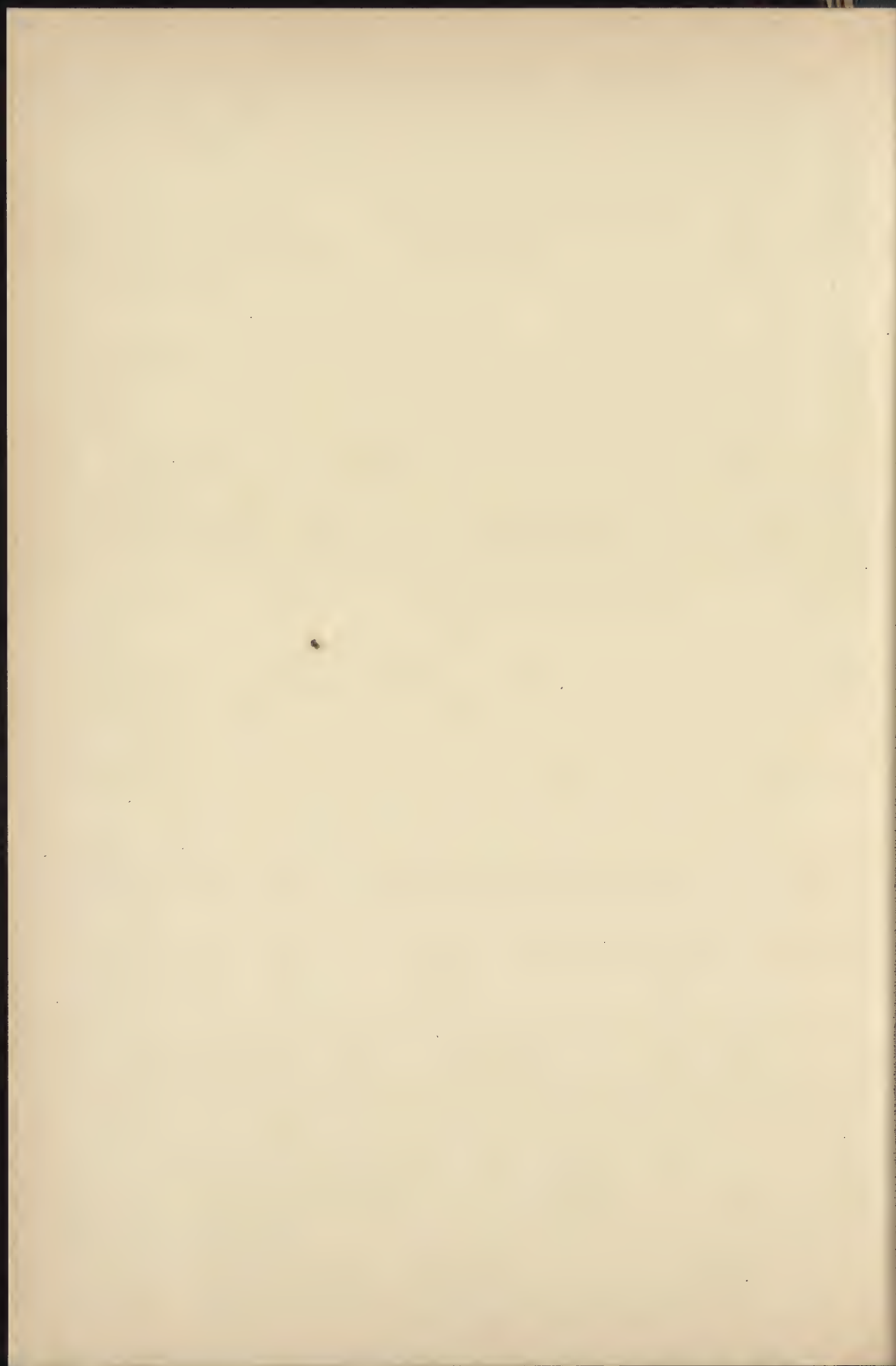
Giuseppe Cauda.

Una seduta del Tribunale rivoluzionario.

LE VERGINI DI VERDUN ALLA GHIGLIOTTINA

È meritevole di essere ricordato, in questi giorni della battaglia di Verdun, un brano di storia di questa città, durante un'altra invasione prussiana in Francia, quella del 1792.

Invero, è questo un episodio che è più noto sotto la forma commovente che gli hanno dato i letterati francesi, a cominciare da Victor Hugo andando fino al Délille ed al Lamartine, anzichè nella sua nuda realtà storica. E la stessa denominazione di *Vergini di Verdun,* per designare quelle donne che furono condannate e decapitate per aver fatto omaggio al Re di Prussia, e fors'anco liete accoglienze ai suoi soldati fino a « ballare con gli ulani » come ricorda il Carducci in uno dei sonetti del *Ça ira,* è del tutto inesatta. Gli anzidetti scrittori, nella loro visione poetica, ebbero presenti soltanto quelle, fra le condannate, che erano giovani e belle! La verità è ben diversa. Eccola in breve:

Dopo che il 2 settembre 1792 Verdun ebbe capitolato davanti ai prussiani, il re Federico Guglielmo II, che se ne stava al campo fuori della città, ricevette molti realisti di Verdun, e fra gli altri una deputazione di donne, organizzata dalla baronessa de La Lance, che gli presentò un serto di fiori ed un magnifico cesto di confetti, specialità ghiotta di Verdun. Il Re di Prussia nel ricevere l'indirizzo pòrtogli dai realisti, la deputazione e le offerte, tenne un contegno addirittura glaciale. Si dice anche ch'egli non accettasse il famoso cesto di confetti, onde lo si dovette riportare in città. Si è pure narrato che fu data una festa da ballo in onore degli ufficiali prussiani! In

FERRAVILLA

di Renzo Sacchetti

da "Il Secolo XX" del dicembre 1916

FERRAVILLA

L'arte di Edoardo Ferravilla si era da vent'anni immutabilmente fissata nei tipi e nelle macchiette che avevan prima impiegato altri vent'anni per prendere figura definitiva e cacciare dal palcoscenico la buona ma dimessa commedia milanese. Vivo, il Ferravilla, non voleva sentir parlare di questo fatto che l'arte sua fosse già definitiva da qualche decennio: gli pareva una giubilazione.

Era invece, un giubileo, in anticipazione sui termini canonici quale tocca soltanto agli uomini geniali. Precisate come egli aveva saputo precisarle, le sue figure sceniche non cessavano per questo d'esser vive: vivevano, anzi, assai più, come tutti i tipi dell'arte che conchiudono in sè, per virtù massima di chi li crea, certe espressioni collettive, fondamentali, non moriture, della umanità. Se Massinelli aveva ormai raccolto nella sua timida anima la quintessenza della goffaggine umana, se Gigione aveva riassunto da tempo dentro il suo abito tutte le tronfie presunzioni dei cantanti sfiatati che si credon messi da parte per mera ingiustizia, se Tecoppa aveva da più di trent'anni nelle sue tasche ladre le menzogne e il denaro dei furti perpetrati con tutte le unzioni della viltà, altri Massinelli, altri Gigioni, altri Tecoppa in sessantaquattresimo venivano e vengono incessantemente a specchiarsi e a ravvisare se stessi in quei grandi esponenti sintetici delle loro vigliaccherie e dei loro vizî. E però il Ferravilla, che temeva d'esser giudicato morto in vita, non muore e non morrà neppur dopo i funerali che tutta una città, tutto un popolo, gli hanno accordato mettendo accanto nel corteo, com'eran sempre a teatro, le indistinte unità della folla e gli uomini più illustri.

Il vecchio della «Scena a soggetto»

Edoardo Ferravilla era uomo di maschera. Le maschere nel teatro del '600 avevano siffattamente invaso la scena nostra che la commedia scritta — quando pure firmata dai grandi nomi del Machiavelli, del Bibiena, dell'Aretino — ne venne a poco a poco bandita. Preferirono i comici recitare «a soggetto»: e cioè sviluppare con improvvisi di scena semplici trame che riassume-

Ferravilla vola a difesa di Venezia

vano a larghi tratti l'azione e distribuivan le parti agli attori. Si chiamavano quelle trame «canovacci» e appena qualche indizio era in esse di quel dialogo che gli artisti sviluppavano a lor talento dinanzi al pubblico. Questa libertà, se ebbe il triste effetto di distruggere i caratteri letterari della commedia e di nuocere anche alla conservazione e allo sviluppo della nostra lingua, ebbe d'altro lato la virtù di stabilire rapporti diretti fra la vita e la scena: così che i comici vi portarono quella spontaneità, quel color locale, quel sapore di vita vissuta, che la commedia scritta non rendeva abbastanza. Accadde anche che la «commedia dell'arte» — così era chiamata la commedia improvvisa del '600 e del '700 — permettesse ai suoi migliori interpreti di riassumere in sè, nei rapporti diretti fra popolo e scena, i tratti caratteristici delle folle, come già era accaduto per il teatro in Grecia e per la commedia di Plauto in Roma: e conseguentemente di sintetizzare quei tratti così da offrirne la risultante pressochè fissa in un tipo, in una maschera. E le maschere tanto poco perdevano della loro umanità vivente pur avendo preso una lor figura definitiva, che anche oggi si dice per traslato «Arlecchino», «Pulcinella», di uomini i quali presentano i difetti donde quelle maschere son nate.

Gigione

Non altrimenti in arte il Ferravilla. Da natura provvisto di un eccezionale istinto di osservazione, guardò nella vita direttamente come già vi avevan guardato gli attori del seicento: e come quelli si travestirono in «arlecchini», in «pulcinella», in «pantalon», in «dottori», l'artista milanese si immedesimò con Massinelli, con Pastizza, con Panera, con Gigione, con Tecoppa. E nel confronto balza subito agli occhi il merito superiore del Ferravilla: perchè mentre le maschere secentesche ebbero bisogno del concorso di più comici per prendere la lor forma definitiva, o in nessun caso nessun comico diè vita a più di una maschera, il Nostro lascia in eredità alla storia ed alla vita del teatro italiano tutt'una serie mirabile di figure sintetiche le quali, pur avendo un comune fondo di goffaggine, si distinguono le une dalle altre con precisi segni caratteristici.

La riprova di tanta grandezza, non pure nel comporre con nitida precisione una maschera ma nel far vivere tutto un mondo di maschere, noi l'abbiamo nel numero assai forte di imitatori che il Ferravilla lascia alla scena italiana. Imitatori nel senso più largo della parola perchè nessuno ha potuto sin qui e nessuno potrà in seguito far rivivere l'arte dell'attore come egli la viveva, ma non c'è comico che l'abbia visto recitare il quale non ne abbia inconsciamente ereditato un gesto, un accento, una «battuta», anche solo una pausa, come diceva il povero Leigheb, distante artista se altro mai dal teatro del Ferravilla e tuttavia convinto di avere ereditato da lui precisamente la scienza delle pause nella recitazione.

Non ci sarebbe possibile congedarci dal lettore senz'aggiungere un'osservazione di grande importanza per la figura dello scomparso. L'arte sua ha — ne abbiamo scritte or ora le ragioni — caratteri eterni e nondimeno il Ferravilla si è spento a tempo. Perchè?... Perchè ogni età, come ogni uomo, ha i suoi aspetti caratteristici. L'età nostra — quella ch'è incominciata con l'immane conflitto mondiale e che si preparava da tempo nelle viscere della società — ha per espressione sua la forza del carattere, la nobiltà delle idee, la fioritura degli eroismi individuali e collettivi per una guerra che ci liberi per sempre dalla barbarie. La faccia della età nostra incominciata ieri è quella precisamente e in essa non v'è più posto per le molte espressioni, nobili ed ignobili, della vita che ebbero in altri tempi il passo sugli atti di forza e di carattere. Fra le espressioni temporaneamente sommerse dall'enorme cataclisma sociale sono anche tutte le viltà e tutte le comicità grandi e piccole dell'arte ferravilliana. Esse ora dormono insieme col loro interprete finchè una pace, giusta santa e intangibile, non permetta di nuovo agli uomini — distolta la mente da tanti orrori — di godere e di ridere.

Renzo Sacchetti.

Tecoppa sull'Isonzo

(Disegni di E. Ferravilla, dagli originali posseduti dal dott. Greppi.)

GIACINTA PEZZANA

di Angelo Frattini

da "Il Secolo XX" del dicembre 1919

GIACINTA PEZZANA

Vecchio luogo comune quello delle metèore nel cielo dell'Arte. Ma se una ve ne fu mai, di straordinario splendore, ha nome da Giacinta Pezzana; non certo per la brevità o la rapidità del suo passaggio, ma per la bellezza luminosa della compiuta parabola, ricca di scie e di frantumi d'oro.

E' morta da poco — (e, viva, quasi non se ne parlava più se non per ricordare) — e i bagliori e le scintille da Lei disseminate lungo l'aspro cammino, sembrano rivivere, riaccendersi, come lucciole fosforescenti nell'infinito, proiettare colori smeraldini o scarlatti sul candore niveo della sua purezza di donna, di sposa, di madre e d'artista, quasi a segnare nel firmamento ideale quel tricolore che la Pezzana — patriota e repubblicana — amava più di sè stessa. E' morta da poco; e i biografi più o meno improvvisati hanno spolverato il *Larousse* della memoria, dei libri o dei giornali del passato, senza, o quasi, riuscire a fermare concisamente e precisamente i caratteri della sua grande figura; e — ciò che più conta per la generazione attuale — segnarne i rapporti coll'Arte e cogli artisti dei nostri giorni. Forse non è possibile usare lo stesso metro pei gnomi e pei giganti. E possiamo accorgercene nel dire di questa strana e ribelle anima di attrice, che non ottenne dalla fortuna tutti quei sorrisi e quei premii che l'istinto, la volontà e la tenacia dovevano assicurarLe. Se la gloria è nella rinomanza e nell'omaggio universale, la gloria fu sua. Ma forse Ella non la conobbe come soddisfazione e come appagamento di austere aspirazioni. La sua stessa fine — non contornata di agi e di ricchezze — assolve il suo spirito caparbo, sdegnoso di facili onori, irrequieto e fiero, cosciente nel dominare la propria forza e la propria sensibilità col più giusto e più sicuro orgoglio.

L'ultimo ritratto della PEZZANA.

***

Era nata nel 1841 da una buona e tranquilla famiglia torinese. Il padre — fabbricante di mobili — la vide crescere e riuscire dapprima una garbata modistina, tutta intenta a combinarsi, coi ritagli di stoffe che raccattava da una sorella sarta, dei cappellini e delle cuffiette per bambole e pupattole. Se ne era fatta una piccola specialità; e ciò doveva servire assai più tardi — a gloria raggiunta — per una gustosa caricatura che il lettore troverà più innanzi. Per la verità, la ragazza aveva tentato perfino di diventare cameriera... di un capocomico: e ciò dopo essere stata rinviata dai molti capocomici cui si era offerta pur di *tentare* l'Arte, di fronte o di sghimbescio. Non voleva saperne — insomma — di rinunciare alla sua vocazione. Finalmente il babbo suo che — pur cosciente della inclinazione di Giacinta per le scene — non aveva trovato i mezzi per avviarla alla spinosa carriera, si arrese quando — aveva sedici anni — entrò deliberatamente all'Accademia Filodrammatica di Torino. Vi rimase poco, per la esauriente ragione

che l'audace dilettante fu presto scacciata, *per mancanza di disposizioni artistiche*: tanto per confermare ancora una volta la congenita percezione degli Accademici. Non per questo si arrestò la piccola Pezzana.

La vediamo esordire nel teatro dialettale, dopo essere stata per qualche tempo allieva di Carolina Malfatti, con Giovanni Toselli.

Se si tien conto che alla stessa scuola erano cresciuti Adelaide Tessero, Annetta Campi e Giovanni Emanuel, si può indurre quanto abbia potuto sull'anima sua sensibilissima lo stesso prezioso ammaestramento.

Il debutto non ebbe il più piccolo fastigio. Anzi! Si sapeva che la giovanetta aveva trovato l'abito meno disadorno per la scena, solo per bontà caritatevole della prima attrice. Ma l'Arte si rivela quasi sempre senza lustre e senza risorse esteriori, poichè risulta pure che la Pezzana giovanetta non era ciò che si dice una bellezza precoce e prestante, bensì — a detta di un suo biografo — « troppo alta o troppo magra di carnagione scura, di capelli nerissimi arruffati, dal viso ossuto, dominato da zigomi sporgenti, dalle braccia stecchite... » Era l'adolescenza. La giovinezza doveva smentire questo ritratto e donarle quella avvenente figura e quel prestigio estetico che — benchè in parte trascurabile — servì più tardi al suo grande talento.

In « Medea ».

Con Toselli si fece subito notare, applaudire, acclamare. E ciò la decise meglio a ritentare il teatro italiano.

Cesare Dondini ed Ernesto Rossi, che ne avevano indovinato l'eccezionale talento e la grande passione, la presero con sè, dal 1858 al 64; poi Bellotti Bon fino al '67, indi l'Alberti, che la fa recitare ai Fiorentini di Napoli, nel biennio 1868-69. Nei tre anni successivi passa in Compagnia Monti-Privato, sempre meglio affermandosi ad imponendo il suo istinto e le sue rarissime virtù.

Spirito severo e deciso, ma indocile e assetato di nomadismo come di gloria, la Pezzana intraprende le sue prime scorribande gloriose più che proficue in Spagna, in America, sollevando poi entusiasmi in Rumenia, in Russia, in Egitto.

Torna in Italia e solleva veri fanatismi al Dal Verme di Milano, interpretando con un gagliardo senso classico la *Messalina* di Cossa. Nel 1878... riprende il largo per la prediletta America, ove per la prima volta ha l'audacia — allora straordinaria — di cimentarsi in abiti maschili nella parte di *Amleto*. Al suo gesto corrispose un successo senza precedenti: ma in Italia — dove il mondo comico era, come tante volte, più che mai legato alle tradizioni e geloso di una sua chiusa dignità — non si previde che la stessa cosa poteva poi fare Sarah Bernhardt (assai meno discussa) e più tardi con l'*Aiglon* di Rostand. La caricatura si impadronì allegramente del fatto, tanto da potersi effigiare, come il lettore vedrà più avanti, la grande tragica in confronto con Tommaso Salvini nelle vesti di *Ofelia*. La satira cortese celava un po' di amarezza invidiosa, ma non toccò certo la suscettibilità della Pezzana.

Tuttavia la patria maliarda la richiamò. Ai Fiorentini di Napoli interpreta per la prima volta — magistralmente — *Teresa Raquin* di Zola, dramma che doveva allacciare la propria fama alla sua. Nell'80 va con Ernesto Rossi nella Compagnia Città di Torino. Un anno solo di contatto col grande italiano: indi rivola a rivedere i paesi delle più belle vittorie: ancora in Rumenia, in Russia, in America. Nessuna sosta, nessun riposo. La ritroviamo in patria, do-

ve fu pure primo ornamento della Compag. Bellotti-Bon; indi scritturata e capocomica fino al 1898, anno in cui riparte, come prima attrice tragica e prima attrice madre, nella novissima Compagnia del

La PEZZANA *nell'« Amleto ».*

Teatro d'Arte. La sua fibra di acciaio non piegava. Nè piegò più tardi, fin quasi alla fine della sua fulgida vita. Tentò tutto, nel nome dell'Arte che riceveva luce da lei, tentò fino all'ultimo, dopo essersi prodigata come creatrice, organizzatrice della Stabile Romana, direttrice di scuole di recitazione, in Europa e in America.

La modistina.

Proteiforme nel senso più simpatico della parola, aveva brillato come deliziosa interprete di commedie fragili, o fini o sottili; dal *Casino di Campagna,* al sorridente ed immortale teatro goldoniano, dal dramma borghese della *Signora delle Camelie* ai *Mariti* di Torelli; e nella *Nonna* di D'Oreville, nella *Fernanda,* nella *Lecouvreur, Giorgina, La donna e lo scettico, Antony, Il Codicillo dello zio Venanzio.* In *Medea, Elisabetta, Maria Stuarda,* recitò in italiano ed in spagnuolo.

Il vecchio ceppo latino era in lei: e voleva che le fronde ne fossero degne. « Fare degli allievi è come ricominciare sè stessi» diceva al giovane Emanuel che ammirava per la prima volta la donna gloriosa, diritta, salda, energica, credente sempre nell'avvenire — in una memorabile serata della *Raquin* a Buenos Ayres. Mai scorata, senza rammarico, senza un pentimento, vibrava a settant'anni come a venti, di un inestinguibile entusiasmo e del suo sogno.

***

Una simile donna, come la sua vita, ha seminato di curiosità i *carnets* dei biografi. Gli aneddoti su di lei finiscono quasi tutti *in gloria* come i salmi proverbiali. Gli accenni lieti o gai sono scarsi, e — se mai — tendono tutti a celebrazione di carattere, e tornano ad onore della probità assoluta e dell'onestà superiore della Pezzana. Era con Ernesto Rossi, che si credeva irresistibile e si era invaghito di Lei, e che giunse a scommettere di essere corrisposto entro due mesi dalla... proposta. Egli fece di tutto, colle buone e colle brusche, ma dovette perdere. Una sera, in una delle più dure battaglie artistiche che la Pezzana, trionfalmente, abbia vinto, rivelando quasi d'improvviso la supremazia delle sue virtù nell'*Otello,* il Rossi, nella foga violenta dell'azione, sfiorò senza volerlo la guancia della giovane e già celebre artista. Essa, come se fosse stata realmente colpita, ebbe tale esplosione di collera, di passione e di lagrime, da trascinare il pubblico ad un vero delirio. Dumas padre, che

Una caricatura di SALVINI... *« Ofelia ».*

era fra gli spettatori, salì sul palcoscenico per congratularsi colla Pezzana, il nuovo astro — parole sue — che illuminava di prepotente realtà il dolore e la disperazione dell'eroina shakesperiana.

Ma del resto, l'istinto e l'intuito, ammirevolmente congiunti in lei, la portarono sovente ad espressioni inaudite, che sorprendevano il suo stesso spirito, non di rado quasi ignaro della potenza suggestiva che emanava.

Ingenua, adorabile, briosa, squisita sempre, ricca di tutte le risorse dello spirito; semplice, spigliata, con una voce incantevole di timbro e di risonanze, era sovrana nei duplici trapassi dal pianto al riso, non abusando mai della più piccola scompostezza di gesto o di azione che di solito aiuta in questa difficoltà. — Ebbe, è vero, un periodo in cui l'Arte sua potè sembrare come diventata convenzionale, appunto per la durezza caratteristica ed insistente che ne distingueva la personalità. Ma nessuna foglia è caduta perciò dal suo magnifico serto che taluno giunse a paragonare a quello glorioso della Ristori...

Una caricatura famosa.

***

Gli scatti di sincerità, frequentissimi in lei, la portarono talvolta a simpatiche esagerazioni specialmente quando intendeva far valere le sue opinioni politiche — alle quali teneva più e meglio di tanti uomini — e sopratutto nelle volontarie affermazioni del suo profondo sentimento patriottico, tinto del più puro rosso mazziniano. Nel 1866, quando tutti i cittadini validi si arruolavano per marciare contro l'Austria, la Pezzana recitava all'*Arena del Sole* di Bologna.

La sua Compagnia, per la partenza in guerra di parecchi comici, aveva bisogno di *rimpiazzi*. Un giovine sconosciuto si presenta all'illustre capocomica, credendo di essere accolto come manna caduta dal cielo. Fu tutt'altra cosa. La Pezzana gli domandò subito se non si vergognasse di venire a recitare mentre tutta la gioventù partiva pel Campo! Il malcapitato era Giovanni Emanuel, che fu artista, uomo e cittadino intemerato.

Ma la grande attrice non comprendeva di poter transigere od adattarsi.

« La mia vita — disse — e la mia arte furono quali le volli io, liberamente. Mi venne rimproverato d'avere compiuto quasi un delitto abbandonando per dieci anni le scene — dall'86 al 96. Ebbene: fra l'altro io avevo capito che non m'intendevo più col pubblico, allora. Voleva attrici giovani, *toilettes* di Parigi, seduzioni di frivolità. Ah, sì? Allora poteva fare senza di me ».

A cinquantasei anni, quando per solito le attrici si ritirano dalle scene, la Pezzana vi ritornava.

***

Aveva sposato giovane ancora — e contravvenendo al curioso obbligo contrattuale allora imposto dai capocomici, di non maritarsi per cinque anni, — il conte Luigi Gualtieri, romanziere e letterato che tentò di continuare le forme manzoniane con l'*Innominato* ed altre opere, fra cui una commedia «*La voce della coscienza*» che la Pezzana stessa recitò quando era in Compagnia Rossi Dondini. Matrimonio d'amore, sorretto da una grande e severa stima; ma non del tutto felice.

Ai versi che il Gualtieri le aveva dedicato il giorno delle nozze:

Io sì per te sarò l'umile creta,
Tu le darai la vita ed il respir,
ed avranno l'attrice ed il poeta
una medesma gloria, un avvenir!

non corrispose purtroppo la realtà. La Pezzana come fu però ottima sposa, fu ottima madre. Poco femminile nella figura, nel tratto, nella voce — che pur sapeva trovare tonalità di ineffabile dolcezza — non conobbe la vanità. Ebbe onori regali. A Milano un teatro fu dedicato al suo nome. Ma fu di una superba modestia, sempre.

Amò i giovani, li aiutò sempre nell'elevazione: e, contro la credenza dei più, fu

un'artista che non conobbe l'orgoglio professionale, mantenendosi modesta ed esemplare. Eleonora Duse, che fu sua discepola, ebbe per lei una venerazione profonda. Divenuta essa pure una grande illustrazione dell'Arte italiana — ora chiusasi nel suo magnifico silenzio — mi sembra significativo riportare le parole con cui, molti anni sono, a Trieste, ebbe a dire della sua insigne Maestra : « Nulla di più meraviglioso come attrice, per la semplicità, per la rettitudine inflessibile, la corretta e salda dignità del suo sentire e del suo agire, in tutte le circostanze ».

Ho detto, più sopra, che il suo patriottismo si manifestò in forme talora vivaci. Più degli aneddoti minori, dei « si dice » spesso curiosi, valga questo episodio. Un giorno, un celebre impresario le si presentava, proponendole un contratto vantaggiosissimo per poche recite nel massimo teatro di Vienna. Si trattava di guadagnare più di cinquantamila lire in meno di una settimana.

All'invito, con fierissimo impeto, la Pezzana rispose così, interrompendo le parole del suo interlocutore : — Ah, no! Io? Io recitare dinanzi a Francesco Giuseppe, a colui che ha fatto spargere tanto s a n g u e italiano? Mai! Mai! » E l'altro dovette andarsene c o n una certa premura.

Ai sovrani, comunque, preferiva una sovrana, e precisamente la regina di Romania, Carmen Sylva, con cui ebbe affettuosa amicizia. Fu appunto attendendola, una v o l t a, che ebbe occasione di dare una memorabile risposta ad una dama di Corte. L'attrice era con la figlia Ada, e aspettava la regina in una sala del palazzo, dove si trovavano alcune aristocratiche. Da poco, a Bukarest, v'era stata Sarah Bernhardt; e una di quelle signore diceva, entusiasta, alla Pezzana : — Ah, la signorina Sarah! che grazia, che gentilezza, che educazione, che tatto! Non si direbbe certo un'attrice.

a 25 anni.

in « Teresa Raquin ».

Non badando alla figlia, che le stringeva il braccio supplicandola con gli occhi di tacere, rispose : — Nessuna meraviglia, signora, visto e considerato che vi sono delle dame le quali — se con loro si parla — non si giudicherebbero tali. — Tutto finì bene per l'intervento della regina, che rise alle spalle della malcauta signora.

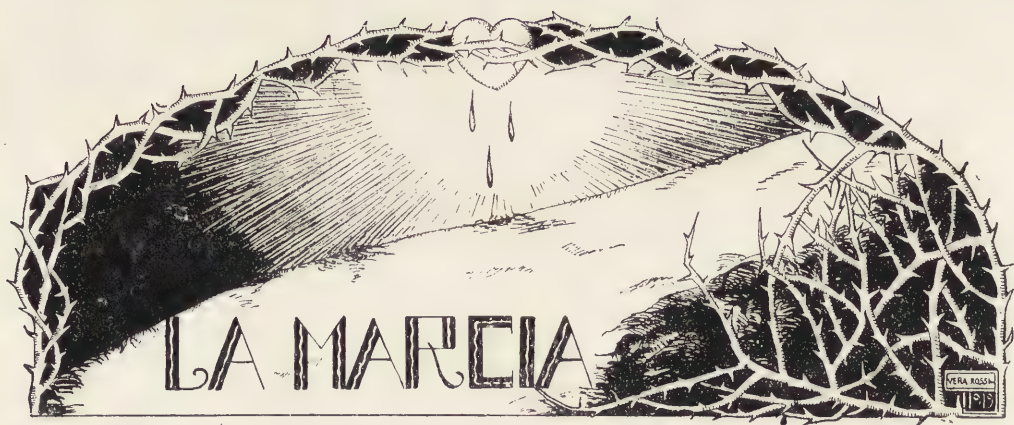
***

Giacinta Pezzana è scomparsa, ma la sua fede e il suo nome si tramutano in esempio.

L'arte che visse e trovò in lei la più romantica, la più verista, e perfino la più avvenirista nel simbolo, fra le attrici italiane — può coronare dei suoi fiori più vivi e purpurei la memoria di questa italianissima sua gloria.

a 28 anni.

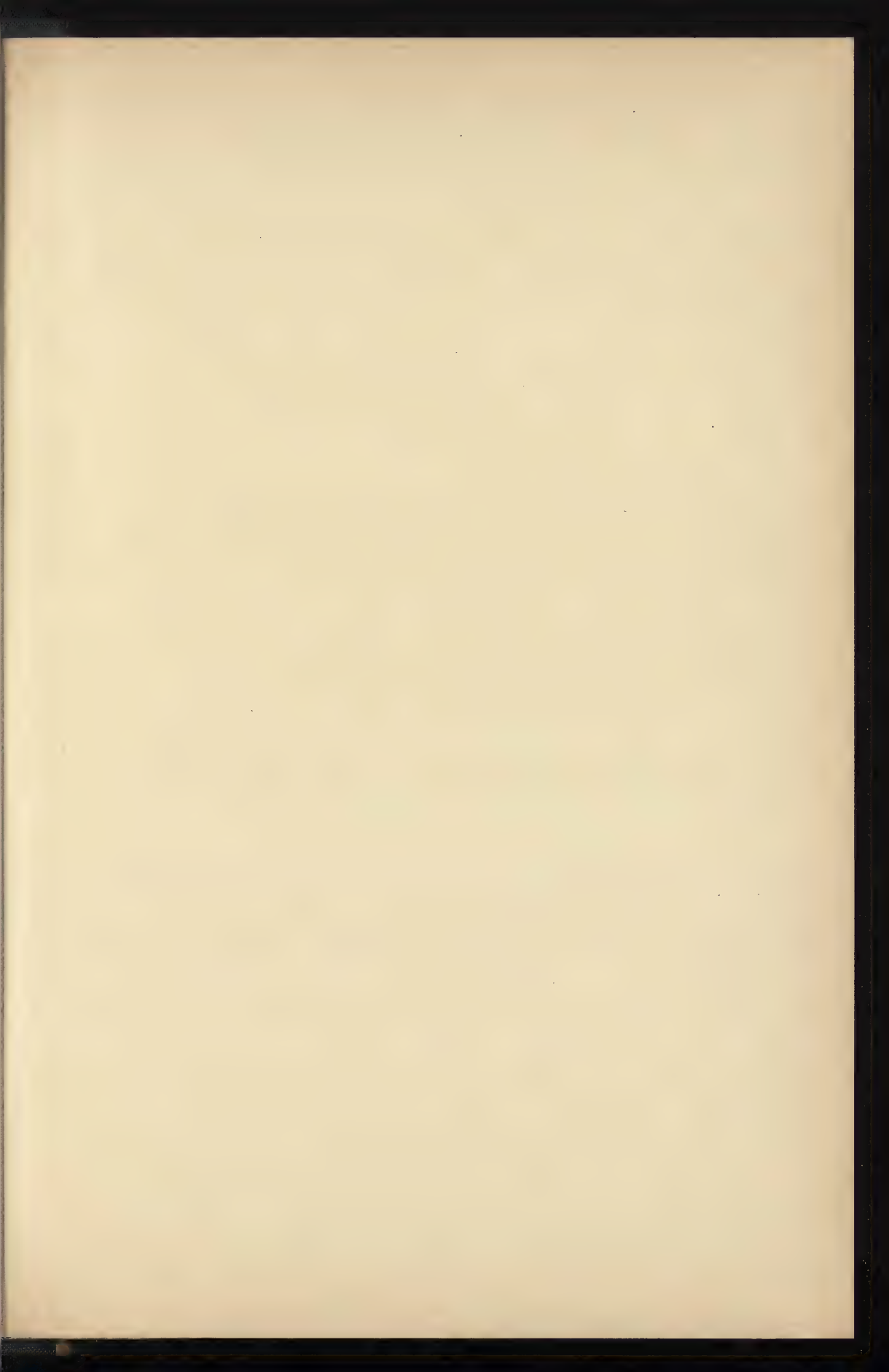
(*Illustrazioni dalla collezione del Cav. V. Scotti*).

Angelo Frattini.

Versi di LUIGI PASSERINI.

Pallide larve, dentro il buio acquoso
Vanno ricurve, senza un lamentare:
Se il braccio è onusto, se il calcagno è roso,
Lunge dardeggia il Cristo sull'Altare.

Se tremi o bimbo, non ti soffermare,
Ma batti, batti il tuo sentier melmoso;
Se piangi o vecchio per il focolare,
Piangi, ma vanne, de la morte o sposo.

Ed il prete già prega e si risponde:
« Il Signore ci veglia » quei predice;
Giungon paurose, dalle valli fonde,
Le battiture della tiratrice.

E le scarpe s'affogan nella mota:
V'è chi cade, chi brancola o dispera,
Ma la turba, che lunge pare immota,
Arriva, arriva dentro la trincera....

COME VIAGGIAVANO I COMICI

di Cesare Levi

da "Le Vie d'Italia" del Novembre 1920

COME VIAGGIAVANO I COMICI

« ...era fra le 5 e le 6 quando una carretta entrò nel mercato di Mans. A questa carretta erano attaccati quattro bovi molto magri, condotti da una vacca della quale il vitellino andava e veniva intorno alla carretta da quel pazzerello che era. La carretta era piena di bauli, di casse e di grandi pacchi di tela dipinta, che facevano come una piramide, in cima alla quale appariva una damigella vestita mezza da città, mezza da campagna. Un giovane, altrettanto povero di vestiti che ricco di qualità fisiche, camminava vicino alla carretta... ».

Vi traduco qui il primo capitolo del *Romanzo Comico* dello Scarron: dopo altri particolari che trovo qui ozioso riportare, il burlesco narratore aggiunge: « Un tenente di polizia, fra gli altri, chiamato *La Rappinière,* andò ad avvicinarsi e domandò loro con un'autorità da magistrato che gente erano. Il giovane... gli disse che erano francesi di nascita, commedianti di professione, che il suo nome di teatro era *Destino;* quello del suo vecchio compagno, *il Rancore;* quello della damigella, che era appollaiata come una gallina in cima al loro bagaglio, *la Caverna* ».

Sembra che i comici del Seicento in Francia girassero le provincie in questo modo: i comici di campagna non dovevano aver dei mezzi di trasporto più lussuosi e più confortabili. Lo Scarron, nel suo famoso romanzo, ha per così dire sintetizzata la vita miserabile, ricca di avventure e di imprevisto, dei comici ambulanti di tutti i tempi e di tutti i paesi.

Si volle anzi individuare nella Compagnia descritta dallo Scarron quella raccogliticcia dei Béjart, che Molière aveva pomposamente intitolata *L'Illustre Teatro*: sembrava che di quante *troupes* di poveri comici affamati andavan girando per le provincie della Francia, lo Scarron avesse voluto descrivere quella, che la gloria futura del suo direttore doveva rendere più illustre: ma ahimè!, dobbiamo sfatare anche questa leggenda, chè un erudito spigolatore di documenti, il Chardon, è riuscito a provare che la Compagnia descritta dallo Scarron era quella di un certo signor di Monchaingre, che aveva, come attore e direttore di compagnia, il doppio nome di *Filandre-Paphetin.*

Nè dal Seicento alla metà dell'Ottocento i mezzi di trasporto dei comici dovevan essere troppo diversi: non sempre i carretti erano tirati dai bovi (eppure il pacifico animale fece, non molti anni or sono, la sua ricomparsa, attaccato a una vecchia diligenza, per portar su a Recanati i comici della Compagnia Reinach-Pieri), nè sempre per caricar comici e bagagli si adoperavano carri, ma più spesso le « corrière », le diligenze — le deliziose diligenze dei nostri nonni! — ma in complesso non v'era una grande differenza... quanto a scosse!

« Quando nacqui io, nel '51, ai primi di maggio, i comici viaggiavano in diligenza. I direttissimi a 80 chilometri l'ora non erano ancora venuti di moda! ». Così racconta Ermete Novelli in quei suoi *Foglietti sparsi,* dove con tanta piacevolezza sono rievocati i suoi primi anni d'arte... e di fame.

Qualche tempo dopo egli però confessa di aver preso il treno: quando da Milano dovette raggiungere ad Udine la Compagnia Romana di Amilcare Belotti: « mi rannicchiai in un angolo della solita terza classe... Che viaggio lungo, interminabile con quei treni omnibus di allora! e che freddo! I caloriferi non usavano ».

Sembra dunque che l'abbandono della secolare diligenza dati dal 1870 all'incirca: forse i più fortunati, e per i viaggi molto lunghi, avevano preso il treno anche qualche anno prima!...

Meno fortunato di Novelli, negli anni di *guitto,* lo Zago con i suoi compagni d'arte (chiamiamoli pur così!), essendosi sciolta a Voltri la Compagnia Ilardi-Cardin, dovette raggiungere il nuovo Capocomico, lo *Stenterello* Serrandrei, a Genova... a piedi.

Fra i tanti mezzi di locomozione dei comici di un tempo, quello del caval di San Francesco è certo il meno comune. Bisognerebbe risalire al Quattrocento, quando fra comici improvvisatori e ciarlatani di piazza, ciurmadori e buffoni, non c'era nessuna differenza, per ritrovare un così primitivo modo di spostarsi dall'una all'altra *piazza.*

E ritorniamo al viaggio di Zago!

Dunque, fra il caldo e la polvere della strada, quei poveri diavoli di comici non ne potevano proprio più, sicchè Zago, che aveva in tasca ben 25 lire, propose di fermarsi

a Sestri Ponente per mangiare un boccone: dopo aver attaccato il pane e il salame, inaffiati da qualche bicchierotto di vino, gli « artisti » stanno per rimettersi in marcia, se non che l'oste, sentendo che erano comici e che dovevano andare a Genova a piedi, propose loro ad alleviare le fatiche del viaggio un carretto, che, dopo aver scaricato del carbone, doveva ritornare a Sampierdarena; ed è così che, mollemente sdraiati su dei sacchi vuoti, non certo pulitissimi, Zago e i naufraghi compagni della Ilardi-Cardin facevano il loro ingresso trionfale nell'industre cittadina alle porte di Genova.

Ma a riportar tutti gli aneddoti sui viaggi dei comici troppo ci vorrebbe: dal carro tirato dai buoi (che il Carro di Tespi di leggendaria memoria fosse anche così? ne dubito: i primi comici dell'antichità non giravano di paese in paese: erano invece scritturati per un dato ciclo di spettacoli...), dal carro descritto dallo Scarron al carretto tirato da qualche magro ronzino, che quanto ad appetito doveva far concorrenza alla gente che portava a destinazione, dalla vecchia, enorme, sconquassata diligenza dei nostri nonni — e pensiamo quasi con una punta di nostalgia a questi viaggi, dove certo non doveva mancare il buon umore! — al treno omnibus, dal diretto al direttissimo (e vi fo grazia del « Treno Speciale », che Tina Di Lorenzo... al ritorno dall'America, usò una volta per la sua Compagnia di nuova formazione) e dal treno che fila 60 chilometri all'ora all'automobile, quale evoluzione!

Certo che l'automobile può fare qualche brutto scherzo: una *panna*, un incidente qualsiasi... e la recita serale dev'essere rimandata. Ne sa qualcosa quell'attrice francese venuta quest'anno in *tournée* in Italia, a recitare *Il Segreto*, e che fece viaggiare la sua numerosa Compagnia con questo modernissimo mezzo di trasporto: bloccata dalla neve sulle Alpi, arrivò a Torino alle 11 di sera, mentre il pubblico aspettava in teatro l'attrice e il dramma di Bernstein.... dalle 9. Non so che mai sia successo qualcosa di simile ad Ermete Zacconi o ad Alfredo De Sanctis, che spesso e volentieri adoperano l'automobile per trasportarsi da una *piazza* all'altra.

Certo più comodamente se la pigliavano per viaggiare ai tempi del Goldoni: per andare per mare da Rimini a Chioggia, in quella famosa gita, che il poeta comico descrive con tanto brio, non essendo il vento favorevole, ci vollero tre giorni: furono a Chioggia appena il quarto giorno.

Racconta il Goldoni (e la pagina è così divertente che vale la pena di esser riportata) che « il Direttore della Compagnia aveva fermata la barca che doveva condurlo a Chioggia: i miei commedianti non erano quelli di Scarron, tuttavia l'insieme di questa Compagnia imbarcata presentava un colpo d'occhio piacevole: dodici persone (attori e attrici), un suggeritore, un macchinista, ecc., scimmie, pappagalli, piccioni, un agnello: era l'Arca di Noè. La barca era molto vasta, v'erano molti compartimenti,

ogni donna aveva la sua cuccia con delle tendine; si era messo su un buon letto per me accanto al direttore; tutti stavano bene. L'intendente generale del viaggio, che era allo stesso tempo cuoco e sguattero, suonò una piccola campana che era il segnale della colazione; tutti si riunirono in una specie di salone, che si era fatto sopra le casse, i bauli e le balle; c'era su una tavola ovale del caffè, del thè, ecc. ».

E a più di un secolo di distanza, uno dei maggiori interpreti del Goldoni, Emilio Zago, quando insieme con un altro buonalana della sua risma, col Sambo, scappa di casa per andare a raggiungere la Compagnia Zocchi a Lorèo, va a prendere la barca di Chioggia, chè allora i vaporetti non esistevano: e da Chioggia a Lorèo viene trasportato su un carretto condotto... da un asino.

Dalla barca del Goldoni ai grandi transatlantici, che portano le Compagnie comiche in America, sono quasi due secoli di progresso, che ci passano davanti agli occhi!

Nè è a credere che i comici, un po' misoneisti per tradizione, si rendano conto dei vantaggi che la civiltà ha arrecato anche al loro *comfort* individuale: un po' scettici, un po' apatici per tutto quanto non riguarda la loro arte, si installano in uno *sleeping* come i loro precursori s'arrampicavano sull'imperiale di qualche diligenza, si adattano ad una puzzolente « seconda fumatori » come al più modesto posto di un *tram* suburbano...

Già, anche in *tram*: là dove non arriva la ferrovia, ecco un altro comodo e pratico mezzo di trasporto per le Compagnie comiche, sempre che non vi sia uno sciopero del personale — cosa non eccessivamente rara!

Per concludere: non v'è, si può dire, mezzo di locomozione di cui i comici non abbiano usufruito: soltanto l'aeroplano non è entrato negli usi comuni: ma non c'è da disperare! Forse in un non lontano avvenire leggeremo che « la Compagnia Talli, imbarcata su una squadriglia di aeroplani, ha raggiunto da Milano la *piazza* di Torino.... » tranne, si capisce, il capocomico, che — dato il suo peso — ha preferito prendere il diretto. Peccato! chè, cedendo alle sue antiche abitudini, Talli era capace di far « provare » i suoi scritturati anche in aeroplano.

CESARE LEVI.

Una nuova linea ferroviaria d'alto interesse turistico: la Calalzo-Cortina-Toblaco

(*vedi descrizione a pag. 505*).

IL PONTE VIADOTTO SUL BIGONTINA PRESSO CORTINA D'AMPEZZO (SULLO SFONDO IL CRISTALLO E IL POMAGAGNON). LA STAZIONCINA DI ZUEL DURANTE L'INVERNO. LA STAZIONE DI CORTINA (SULLO SFONDO LA CRODA DA LAGO).

LA RACHEL

di Cesare Levi

da "La Lettura" dell'aprile 1921

LA RACHEL

RACHEL ALL'EPOCA DEL SUO DEBUTTO (1837).

C'è, sulla prima infanzia della Rachel, un racconto leggendario. Un giorno, su una strada maestra, cade da un carretto di un venditore ambulante un pacchetto di cenci... Dei passanti gridano al conducente: « Ehi! avete perso qualcosa, v'è cascato un involto... » In quel mucchio di cenci si muoveva un piccolo essere fragile e delicato, colei che sarebbe diventata la più sublime interprete di Corneille e Racine: la Rachel. Quel passante, senza rendersene conto, aveva salvata la Tragedia francese!

Il padre della futura grande attrice, il venditore ambulante, era un ebreo di Metz, Giacobbe Félix; la madre, Ester Haya, anch'essa ebrea, era di origine boema.

Giravano per la Germania e per la Svizzera; ed un giorno, all'albergo del Sole di Munf, piccolo villaggio del Cantone di Argovia, la « signora Félix » si fermò per dare alla luce una seconda figlia: nel febbraio del 1821: il giorno 28, secondo alcuni, più probabilmente fra il 12 e il 13. La prima era Sofia, nata due anni prima ad Obrooth, vicino a Francoforte (più tardi cambierà il suo nome in quello di Sara): alla seconda mettono il nome di Elisa: dopo di lei nascono ai vecchi Félix altri quattro figli: Raffaele, nel 1825, Rachele (poi Rebecca) nel '29; Adelaide (poi Lia) nel '30 e Melania (poi Dinah) nel '36.

Tutta questa marmaglia povera e cenciosa doveva qualche anno dopo salir sul teatro: ma una soltanto delle figlie, Elisa, doveva lasciar nella storia dell'arte tragica un'orma imperitura.

La famiglia Félix decide di stabilirsi in Francia: passano il confine, ed arrivano, come prima tappa, a Lione: qui il padre dà lezioni di tedesco, e la madre vende abiti vecchi: Sofia ed Elisa vanno in giro per le strade e pei caffè a vendere arancie.

La seconda figlia Félix era delicata, fragile, esile, tanto che si credeva non dovesse vivere: andando fuori per le strade, con tutti i tempi, mal riparata dal freddo, ella contrasse probabilmente sin da allora il germe del terribile male che ancor giovane la trasse alla tomba.

Certo si è che, di quei primi anni di miseria, ella serbò il triste ricordo per tutta la vita: l'ironia e lo scetticismo che furono sue caratteristiche datano da quelle sue prime avventure di caffè: troppo precocemente ella fu temprata alle asprezze della vita.

Un giorno ella compra su un carretto per pochi soldi la storia dell'*Ebreo Errante*, e la legge alle sorelle e ai genitori con tanto calore, con tanta passione, che il suo piccolo pubblico improvvisato non si stanca di farle ripetere quella storia, diventata ormai famosa.

La passione per declamare fu in lei precoce: incominciò a legger forte tutto quanto le capitava fra mano: pagine di romanzi, scene di melodrammi e di *vaudevilles*, dando un'intonazione così giusta e così intensa a quanto leggeva, da sorprendere chi la ascoltava. Ed allora la famiglia decide di farla cantare per le strade e nei caffè: qualche canzonetta, qualche piccola poesia: la futura Rachel ottiene un grande successo col suo *Ebreo Errante*: il suo primo pubblico era composto di facchini, venditori ambulanti, fattorini, fannulloni: e, con un sicuro istinto popolare, quella gente aveva già giudicato la piccola cantante-attrice: la chiamavano « la piccola George »: quella bambina dalla figurina esile e magra, ma slanciata ed elegante, aveva delle movenze nobili e graziose, piene di dignità.

Stabilitasi a Parigi, la famiglia Félix va ad abitare in una stamberga dirimpetto alla Morgue, all'« Hôtel delle tre Bilancie ». Ed Elisa continua, in quella Parigi, che fra pochi anni doveva vedere ai suoi piedi, a cantar romanze per le strade.

Una domenica di gennaio, tutta gelata dal freddo, piena di fame, la piccola Félix cantava davanti ai « Bagni Cinesi »: Choron, un mu-

Rachel nella parte di Ermione nell'« Andromaca ».

sicista di chiesa, che aveva anche una scuola di canto, si ferma ad ascoltarla, e, sentendole dire le sue canzoni con tanta intensità di espressione, le chiede dove avesse imparato a cantare; ed avendo avuto per risposta che non aveva avuto nessun maestro, le propone di seguirlo: le darebbe da mangiare e da vestire.

Ma dopo poco che ella seguiva le lezioni alla scuola, Choron muore e la scuola si chiude, con grande disperazione della piccola allieva: la futura Rachel scoppia in grandi lagrime, e riconoscente al suo primo protettore, mette nella tomba di lui una ciocca dei suoi capelli. E' costretta a ritornare dai suoi parenti: che fare? la sarta? la cameriera?...

Un volume di Racine imprestatole da un vicino, negoziante di abiti vecchi, decide della sua vocazione...

Il vicino quasi si scusa: « quelle sciocchezze forse non vi divertiranno troppo, ma » — dice, accennando alla commedia: *I Litiganti* — « c'è là una storia interessante di un cane condannato ad esser impiccato ».

Ma la bambina apre il volume all'*Andromaca*, e tanto si commuove alla storia di Ermiona da mettersi a piangere: « mamma » — essa dichiara alla vecchia rigattiera — « so la carriera che devo scegliere: reciterò la tragedia oppure sarò commediante: non è poi così difficile come si crede ».

Un attore della *Comédie Française,* ritiratosi dall'arte, aveva appunto fondata e diretta una Scuola di Declamazione: egli fu il suo primo maestro: ma, sebbene ella avesse fatto sotto di lui i più rapidi progressi, se ne distaccò ben presto.

Il suo secondo insegnante fu Saint-Au aire. che faceva recitare i suoi scolari al « Teatro Molière »: su queste piccole scene la futura « Fedra » fece le sue prime armi: in quel tempo aveva una spiccata predilezione per le parti di *soubrette.*

Védel, che era allora cassiere alla *Comédie* (più tardi diventerà direttore) va a sentire la piccola attrice nell'*Andromaca*, ed, ammirato del suo precoce talento, ne parla a Jouslin de Lasalle, allora direttore della *Comédie,* il quale chiede per lei al Ministero un ordine di ammissione al Conservatorio, con 600 franchi all'anno, a titolo di incoraggiamento.

Ma i grandi e solenni professori del Conservatorio, che sapevano ammirare soltanto la declamazione solenne e ampollosa, sentendola recitare i versi con tanta libertà e arditezza, contrariamente alla tradizione della Scuola, dichiararono con grande sicumera che essa rovinava la tragedia. E Provost, nel vederla di aspetto così miserabile, le dice: « andate a vendere dei mazzolini, ragazza mia! » (Dopo il suo primo trionfo, la grande tragica, che aveva il palcoscenico inondato di fiori, se ne riempì la tunica, e mettendosi in ginocchio dinanzi a lui, con la più graziosa civetteria: « Ho seguito il vostro consiglio, signor Provost » — gli disse — « vendo dei mazzolini: volete comprarmene? » Con molto spirito si era voluta vendicare!).

Al Conservatorio la piccola Félix non invecchia: dopo soli quattro mesi accetta una scrittura al *Gymnase* per la durata di quattro anni: il *régisseur* di quel teatro, Monval, la raccomanda al direttore Poirson, il quale poco dopo la fa debuttare in una commedia-vaudeville di P. Duport: *La Vandeana*, il 24 aprile del 1837, e la giovanetta appena sedicenne ottiene il più lieto successo. Affrontando le scene, Elisa Félix abbandona il suo nome per assumere quello dell'eroina biblica: Rachele, nome reso celebre in quei giorni dalla protagonista dell'*Ebrea* di Halévy che si rappresentava allora all'*Opéra.*

Nella coscienza che in un repertorio comico la giovane attrice sarebbe sacrificata, Poirson la chiama, e le propone di rompere il contratto (« che imbecille! », direbbe un capocomico... alla Medebach): anzi, pur continuando a corrisponderle il non lauto stipendio — 4000 franchi all'anno — la aiuta ad entrare al *Théatre Français*, e, prima di tutto, la conduce da Samson, celebre attore e più celebre insegnante del Conservatorio. Dopo averla sentita Samson confessa di averla mal giudicata: non vuol rimanere nell'errore: la abbraccia, e, nell'aspettativa di farla debuttare alla *Comédie,* promette di darle delle lezioni.

Samson fu il grande maestro della Rachel, colui che sviluppò il suo talento, e la guidò nei primi passi sull'aspro sentiero dell'arte: e Rachel fu la sua più illustre allieva.

Il ricordo del grande Talma, suo maestro, guidò Samson negli studî che fece fare a Ra-

chel. Samson, oltre che il suo maestro, fu il suo protettore: le offrì la più larga ed affettuosa ospitalità in casa sua accanto alla moglie e alle figlie, che divennero le migliori amiche della sua piccola allieva. Bisogna leggere le lettere riboccanti di affetto che Rachel scrive a Samson, alla moglie e alle figlie, per vedere quale fosse la gratitudine dell'attrice per il suo grande Maestro. C'è una lettera a Samson, nella quale vi sono queste parole: « a colui che amo di più al mondo ».

Bisogna dire però che nell'affetto di Rachel verso Samson c'entrava in gran parte l'interesse: forse all'attrice mancava quella sicurezza, quel freno d'arte, quella misura, che porta l'interprete alla perfezione assoluta: ogni qualvolta aveva una nuova parte da imparare, andava da Samson, ed allorchè — per le esigenze del padre — finì col guastarsi con lui, la sua fama incominciò a declinare: le nuove interpretazioni non valgono le prime.

La storia dei rapporti fra Rachel e Samson è tutta un alternarsi di liti e di raccomodamenti. Un suo biografo scrive un po' malignamente che essi coincidevano sempre con qualche nuova parte da imparare.

Temperamento bizzarro, irregolare, tutta impulsi, la Rachel non sapeva conservare le amicizie: ma, buona di cuore, affettiva, capace di slanci generosi, i suoi odii duravano meno che i suoi affetti.

Gelosissima delle altre allieve di Samson, specialmente di M.lle Plessy, bastava che egli le dicesse che fra le sue scolare ve n'era una molto promettente, perchè ella diventasse pallida di rabbia.

Ma un grande maestro non ottiene nessun risultato, se non vi sono le attitudini naturali, la passione per l'arte, il « fuoco sacro ».

E Rachel ebbe tutto ciò in sommo grado.

Non bella nei lineamenti, ma di un portamento nobile ed elegante.

In gioventù, ad ascoltare quelli che l'avevano avvicinata, non aveva nessuna imponenza: la contessa Dash ce la descrive « piccola, bruna, sgraziata, brutta, magra, nera, quasi spiacevole » e « di costituzione rachitica »: si è detto che « aveva la testa troppo grande pel debole corpo ».

Eppure l'arte riescì a far sembrare persino bella la sua figura non regolare: e la nobiltà degli atteggiamenti, la grazia delle movenze le conferirono un fascino, al quale era impossibile sottrarsi.

I suoi ammiratori ce la descriveranno più tardi « bella come una statua di Fidia », ed esalteranno la sua testa dalla fronte perpendicolare, fatta per dominare, il suo collo flessibile, la sua figura slanciata e ben proporzionata, le mani e i piedi piccolissimi: e troveranno che la piccola vagabonda del marciapiede di Lione è un modello nell'arte di portare il costume e nel modo di camminare, sì che i pepli stanno addosso a lei come su una statua.

Le ammirevoli pose che facevano di lei una

RACHEL NELLA « FEDRA » DI RACINE.

vera statua antica, più che frutto di studio, erano in lei naturali.

Aveva una voce grave, profonda, vibrante che si alleava mirabilmente al suo giuoco scenico. Le grandi caratteristiche della sua recitazione erano la sobrietà e la profondità.

Temperamento nervoso, poteva tremare quando al personaggio, che essa doveva rappresentare, si chiedeva di tremare; e talvolta era presa dalla commozione che animava l'eroina della tragedia.

Ciò che mancava alla sua recitazione erano i sentimenti teneri, le dolci emozioni dell'anima, l'amore elegiaco.

Superba nelle manifestazioni di gelosia, di furore, di dolore impetuoso, non perdeva mai, anche nel massimo tragico, la linea estetica del personaggio, sicchè uno dei campioni del romanticismo, Théophile Gautier, potè dire di lei che era « fredda come l'antichità, che trovava indecenti le eccessive manifestazioni di dolore ».

Ma, alle sue ammirevoli doti naturali, era necessario complemento lo studio.

La sua arte non era di improvvisazione: « non rischio mai un effetto, una posa, un gesto, un'intonazione » — confessava ella stessa — « delle quali non abbia prima esperimentata la portata. Provo lungamente un effetto nuovo prima di produrlo in pubblico, e quando mi inganno, il mio errore non ha la scusa dell'improvvisazione ».

Anche nel massimo splendore dei suoi trionfi, studiava: e per ogni nuova tragedia che do-

veva recitare, aveva presa la lodevole abitudine di copiar diligentemente la sua parte.

Nei suoi primi anni di miseria, allorchè abitava in una bicocca in rue du Hasard, studiava Racine, facendo la pulizia alla casa e cuocendo il pranzo, durante l'assenza della madre: avreste potuto vedere, davanti a una pentola che bolliva, Ermione a pelar le carote.

***

Nel momento in cui la Rachel comparve sulle scene, la tragedia francese poteva dirsi finita: Talma era morto, M.lle Duchenois scomparsa anch'essa, M.me Paradol si era ritirata, e M.lle George non voleva più recitare.

Il debutto di Rachel alla *Comédie Française* avvenne il 12 giugno del 1838, nella parte di « Camilla » dell'*Orazio* di Corneille, che restò poi sempre una delle sue preferite.

Questa fanciulla di sedici anni, sconosciuta, umile, povera (si portò da sè nel suo camerino la sedia e il tavolino, che dovevano servirle da *toilette*; e non c'era nessuno ad aiutarla a vestirsi), questa ragazzetta che si faceva sentire sul primo teatro del mondo, doveva contare soltanto sulle proprie forze. La sua seconda interpretazione fu l'«Ermione» dell'*Andromaca* di Racine, che si associò poi al suo nome, quale la sua migliore; terza la *Fedra*.

Ma queste prime recite, nei mesi di estate, mentre il più bel pubblico e i più autorevoli critici erano lontani da Parigi, passarono pressochè inosservate: Janin era allora in Italia, e gli altri critici fecero molte riserve su questa nuova attrice.

I due articoli di Julel Janin sul *Journal des Débats*, specialmente il secondo che era tutto un ditirambo sulla Rachel, suonarono per primi la squilla della sua gloria: si può dire che abbiano « lanciata » la grande tragica. Janin restò poi sempre uno dei suoi più entusiasti ammiratori (e — vuolsi — anche qualcosa di più!).

Per il grande successo dell'*Andromaca* — specie nel 4° e nel 5° atto — e della *Fedra*, essa fu paragonata alla famosa Clairon. Tutta Parigi non parlava più che di lei.

Il 23 novembre di quello stesso anno recita la parte di « Rossana » nel *Bajazet* di Racine.

Il 28 febbraio del '39 interpreta l'*Ester* di Racine: e questa tragedia fu, per volontà sua, rappresentata ogni volta che cadeva la festa di Purim, giorno nel quale gli Israeliti commemorano solennemente l'anniversario della loro liberazione.

Interpreta poi « Agrippina » nel *Britannico*, « Monime » nel *Mitridate*, *Atalia*, «Chimène» nel *Cid*, « Paolina » nel *Poliuto*: nel 1850 aveva già interpretate 35 parti, quasi esclusivamente del repertorio classico: su quattro sole però vive la sua fama: « Camilla », « Ermione », « Rossana » e « Fedra »: per queste in special modo si disse che ella risollevò le sorti della tragedia francese.

Non fu troppo fortunata la rappresentazione della *Giuditta* di M.me de Girardin.

Per tale recita tutti gli israeliti di Parigi le mandarono i loro gioielli per adornarsene nella parte di « Giuditta » (Madame de Rotschild gliene fece avere per il valore di mezzo milione), ma neppur questo giovò al successo: la tragedia parve — ed era — noiosa: tutta un lungo monologo. Si volle attribuire il fiasco della *Giuditta* all'entrata intempestiva di un gatto, durante la tragedia, ma probabilmente l'opera della Girardin sarebbe caduta anche senza l'entrata in iscena di questo personaggio, che l'autrice non aveva messo.

Nella commedia la Rachel era di gran lunga inferiore che nel repertorio tragico.

Non ebbe, come le attrici italiane, quella geniale versatilità che le permettesse di passare indifferentemente dal tragico al comico. Ella fu esclusivamente una somma interprete tragica: la sua maestà, il suo gesto solenne, la sua voce grave e profonda, il suo stesso carattere, la portavano a impersonare piuttosto le eroine di Corneille e Racine che quelle di Molière e Marivaux.

Anche le sue brevi incursioni nel dramma romantico non furono troppo felici: nel dramma moderno due sole sue interpretazioni sopravvivono nel ricordo: quella dell'*Adriana Lecouvreur* di Scribe e Legouvé e quella de *Il passero di Lesbia* di Armand Barthet.

Nel '50 aveva voluto riprendere la commedia di Dumas: *Mademoiselle de Belle Isle*, che era stata uno dei maggiori trionfi di Mad.lle Mars, e nello stesso anno, a pochi mesi di distanza, l'*Angelo* di Victor Hugo,

RACHEL NELLA PARTE DI ROSSANA NEL « BAJAZET ».

altro grande successo della Mars. Con la tenacia che era propria del suo carattere e della sua razza, volle vincere e vinse: nella parte di « Tisbé » del dramma di Victor Hugo ottenne un completo successo (sua sorella Rebecca creò magnificamente quella di « Catarina »): però lo sforzo che ella fece per sostenere vittoriosamente il confronto la esaurì in tal modo che dovette restar otto giorni senza più recitare. L'*Angelo* fu dato soltanto per poche sere, e sempre con miseri incassi. Figurarsi il dispetto di papà Félix!

***

Aveva della sua razza tutte le qualità e tutti i difetti: intelligenza naturale, viva immaginazione, forza di volontà, tenacia nel raggiungere lo scopo prefisso, speranza di arrivar rapidamente al successo, grande ambizione, impazienza di spremere dalla vita tutto quanto essa può dare, e sviluppatissimo sentimento di famiglia, ma anche però una grande avidità di guadagno, un po' di angolosità nei rapporti sociali, bizzarria e irregolarità di carattere: mancava spesso di tatto, di forma, di buon gusto, come, per difetto d'istruzione, mancava di ortografia e di sintassi.

Avendole un giorno detto il conte Molé, con l'intenzione di farle un elogio: « Voi avete salvata la lingua francese », Rachel, con molto spirito, rispose: « E' una fortuna, non avendola mai imparata! »

Anche nel pieno della sua gloria, allorchè i più illustri personaggi avevano frequenza di vita con lei, le sue lettere lasciavano sfuggire frequenti errori di ortografia: ed è forse per questo che si faceva quasi sempre scrivere le lettere — anche le più intime — « da penna amica ». Qualche suo biografo attribuisce alla sua deficenza di cultura il trionfo della sua arte: non aveva impacci di tradizione!

Ma se gli errori di ortografia la accompagnarono sino alla sua ultima ora, ella sapeva però, intelligentissima, sostenere qualunque conversazione, e dava prova di molto spirito.

Re Luigi Filippo, dopo averla sentita nel *Cinna,* volle farsela presentare, e le disse che la ascoltava sempre con un nuovo piacere: avendo Rachel risposto agli elogi con un « Signore! », i presenti le fecero notare la sconvenienza dell'espressione, al che l'attrice, con molto spirito, rispose che era abituata a parlare soltanto ai Re di Roma e della Grecia, e che ignorava la formola d'uso verso i re del giorno.

A Dumas padre ella scrive un giorno un biglietto per invitarlo a casa sua: « Venite domani a colazione con me; forse non vi divertirete molto, perchè io non ho spirito, ma l'indomani ne avrò: ho memoria ».

Mal sopportando le critiche, e ancor meno gli elogi che venivano prodigati ad altre attrici, ella non fu troppo amata dai suoi compagni d'arte.

Ma anche nel pieno del suo successo e del suo splendore non si vergognò delle sue umili origini, non rinnegò la propria famiglia. Nel suo magnifico appartamento in rue Trudon, nel quartiere della Maddalena (forse più lussuoso che di buon gusto), ella conservò sempre la chitarra, che le aveva servito a guadagnarsi il pane.

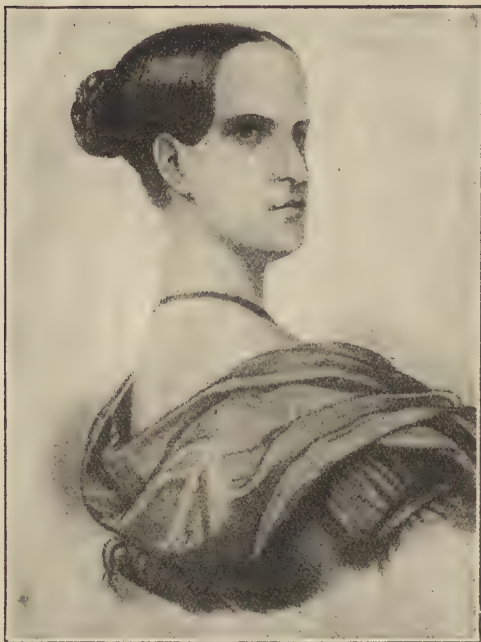
Ci sono nella sua vita dei tratti di squisita delicatezza, che rivelano la bontà del suo animo.

Una sera, uscendo dal *Théâtre Italien,* mentre il suo servitore faceva avvicinare la sua vettura, una venditrice di arancie la chiama: « Rachel! Rachel! », e lei, sullo stesso tòno: « Tò, chi si vede? », poi, riprendendo la sua voce naturale: « Ebbene, come va la vendita delle arancie? », e getta alla sua antica collega una moneta d'oro.

Ma talvolta delle sgarberie, delle mancanze di tatto, le procuravano delle inimicizie e degli odii tenaci. Invitava a pranzo qualche conoscente, e poi non si faceva trovare in casa, oppure li invitava con questa formola: « Venite a colazione; ci sarà della cioccolata: ne prendono tutti i miei domestici ».

Adorava la sua famiglia. Dalla Russia scrive alla madre, a proposito di uno scialle regalatole da una Granduchessa: « Ah! signora madre, come questo scialle starebbe bene sulle vostre spalle! ».

Aveva il più grande affetto per le sorelle, specialmente per Rebecca: all'uscita dalla prima rappresentazione dell'*Angelo,* come premio al successo da lei ottenuto in questo dramma, le regala un villino ammobigliato con tutte le

RACHEL NEL 1840.

Rachel nel 1842.

maggiori raffinatezze del lusso. Ebbe un enorme dolore per la sua morte immatura: la povera Rebecca si spense nel '54, a soli 25 anni, dello stesso male che doveva colpire la grande tragica: e per tre volte in pochi mesi abbandonò la *Comédie* per correre ad Eaux-Bonnes nei Pirenei, dove la sorella era andata a curarsi: la volle assistere nei suoi ultimi istanti, e ne ricondusse la salma a Parigi.

Anche dell'accusa di venalità e di avidità di danaro, bisogna darne la parte che si conviene al buon papà Félix: il vecchio ebreo di Metz, il venditore ambulante delle strade maestre, aveva trovata nella sua piccola ed esile figlia Elisa la sua mucca da mungere: la grande tragica fu sempre sfruttata dai suoi parenti: da suo padre prima, poi dalle sue sorelle e dal fratello Raffaele in modo speciale.

Certo che papà Félix non doveva essere un uomo mediocre: era un buon uomo, abbastanza istruito, sebbene pieno di pregiudizî: aveva un sicuro istinto drammatico, che gli permetteva di fare delle osservazioni sulla recitazione della figlia, quasi sempre molto acute: assistendo a tutte le recite, spesso sul palcoscenico, appoggiato ad una quinta, poteva sorvegliarla, e darle dei consigli, spesso giustissimi. La Rachel non ebbe mai critico più spietato di suo padre.

Ma egli non ismentiva le caratteristiche della sua razza: un po' sospettoso e diffidente, temeva sempre che altri sfruttasse il giovane talento della figlia (voleva esser lui solo ad averne i beneficî!), e, come le fece più volte abbandonare le lezioni di Samson, così, sempre alla vedetta, volle personalmente occuparsi della questione finanziaria: tutta la vita dell'illustre tragica fu punteggiata di liti e processi con direttori di teatri di provincia e con la stessa *Comédie Française*.

Dopo i primi grandi successi, che facevano affluire tanto denaro nelle vuote cassette del primo teatro francese, papà Félix chiede al Direttore della *Comédie* 40.000 franchi all'anno, per la figlia, dichiarando che il precedente contratto da lei firmato era nullo, essendo essa minorenne: assistita dall'avvocato Crémieux (un correligionario) essa vinse la causa: per il momento le furono accordati 20.000 franchi (più tardi arriverà ad ottenerne 60 mila): e il direttore Buloz fu costretto allora a dimettersi.

Sotto il pretesto della sua cagionevole salute, obbligava la figlia a non recitare più di due volte alla settimana alla *Comédie*: ciò però non gli impediva di costringerla a recitare ogni sera, durante le *tournées* — sempre più frequenti, giacchè le faceva prendere dei congedi anche di molti mesi consecutivi: scoppiata la Rivoluzione del '48, dopo il successo ottenuto nella *Marsigliese*, il padre organizza una *tournée* in provincia per sfruttare il momento patriottico, facendole declamare la magnifica *Ode* di Rouget de l'Isle... e Rachel recita ventitrè volte in ventitrè giorni!

Dopo il '49 essa chiede alla *Comédie* sei mesi di congedo all'anno: ed in tre mesi dà 64 rappresentazioni in tutte le città della Francia. La sua *tournée* in America, organizzata dal fratello Raffaele, fu la causa immediata del peggioramento delle sue condizioni di salute: questa volta però gli affari non andarono troppo bene: fu una vera *débacle* finanziaria.

Può sembrar strano che la Rachel, già ar-

Il conte Walewski.

rivata al successo, alla ricchezza, all'indipendenza materiale e morale, sia rimasta sempre in tale soggezione della sua famiglia.

Personalmente, non era avara: avida di guadagno, questo sì; ma più per gli altri che per sè: su quanto guadagnava alla *Comédie* passava alla famiglia dai 15 ai 20 mila franchi: capace di slanci generosi, e talvolta sin prodiga: questo controsenso non è che apparente. Si arrabbiava se perdeva dieci soldi al giuoco, e un momento dopo regalava 2000 franchi al fratello.

Col suo talento, con la sua arte guadagnò delle somme favolose, specie per quel tempo. Ma, ancor più che al denaro, teneva alla sua fama. In casa di M.me Ancelot disse un giorno: «Non chiedo danaro, ma soltanto gloria e amici», ed a M.me de Girardin scrive: «Ho bisogno di trionfare per vivere».

Arrivata così rapidamente al successo (era già celebre a sedici anni!), cambiate da un giorno all'altro le sue condizioni economiche, di tutto era stanca fuorchè del teatro.

La passione del teatro l'aveva nel sangue: e volle restar sulle scene sino all'ultima sua ora, sino a che la sua povera, miserabile salute glielo permise: adorava la sua arte: ecco le belle parole che ella scrive al fratello, per incitarlo a non esercitare l'arte se non con dignità: «Se, come prevedo, la tua vocazione ti porta verso il teatro, cerca almeno di elevarne l'arte, fanne una cosa coscienziosa, non per farti una posizione, come si fa di una ragazza che esce di convento, e alla quale si dà marito per darle il diritto di ballare sei volte invece di tre, ma bensì piuttosto per amore, per passione per quelle opere che nutrono lo spirito e guidano il cuore».

RACHEL NEL 1851
(dalla stampa di H. Lehmann).

***

Amava conoscere ambienti diversi: per avere delle emozioni, andò una volta, a Brest, a visitare una casa di pena.

Anche al culmine della fama e della ricchezza, conservò le sue abitudini di antica *bohémienne*: dopo il teatro, spesso ritornava a casa a piedi, e si fermava a cenare in una piccola trattoria: il suo gran divertimento era allora di ridere con gli amici dei versi che le dedicavano i suoi ammiratori e delle dichiarazioni d'amore dei suoi numerosi corteggiatori.

Questa donna, non bella ma dotata di uno strano fascino femminile, ebbe nella sua vita moltissimi adoratori: e spesso si abbandonò alle gioie e ai tormenti dell'amore.

Il suo primo innamorato fu Luigi Véron. Il famoso Walewski, figlio di Napoleone I e di una contessa polacca, uno dei personaggi più influenti della Corte di Napoleone III, e poi anche Ministro dell'Impero, contribuì alla rottura con Véron.

Con Walewski la Rachel restò in buoni rapporti sino a quando egli si sposò: nel '46; ed ebbe da lui un figlio, Alessandro, che Walewski volle riconoscere.

E' nota la passione che nutrì per lei Alfredo De Musset: a testimonianza della sua intimità con la celebre attrice c'è una famosa lettera, indirizzata alla sua «cara madrina» (Madame Carolina Jaubert), che è ricordata nella letteratura sotto il titolo: *Una cena da Mademoiselle Rachel.* In essa appare l'attrice *en robe de chambre*: dopo aver cucinato male delle bistecche per i suoi convitati e aver fatto del *punch,* essa si mette a legger forte la *Fedra*, mentre un po' alla volta tutti gli ospiti se ne vanno e non rimane che De Musset: poi arriva papà Félix, di ritorno dall'*Opéra,* che le ordina di cessare immediatamente la lettura.

Musset aveva incominciato a scrivere per lei due tragedie: *La Servante du Roi* e *Faustine*, che non furono però mai finite.

L'amore fra il poeta e l'attrice incominciò durante una cena: i convitati ammiravano un anello che essa aveva al dito. «Poichè vi piace» — disse Rachel (che evidentemente non doveva dimenticare l'antico mestiere dei genitori) — «lo metto all'asta». L'anello era arrivato a 3000 franchi... «E voi?» — domandò Rachel rivolgendosi a Musset. «Il mio cuore» — rispose il poeta. «L'anello è per voi!».

Ma l'amore durò poco: troppo incostanti erano tanto l'una che l'altro.

Un altro, pel quale la somma interprete di *Fedra* fu presa da una violentissima passione,

RACHEL
(dal quadro dipinto da Ch. Müller nel 1852).

fu Arturo Bertrand, celebre nel mondo dei teatri per le sue avventure con le attrici.

Ben triste fu il suo ultimo amore: il dolce, malinconico idillio di chi si sa già condannata ad una prossima fine.

Mentre viaggiava verso l'Egitto, per curare la sua salute, ormai irrimediabilmente perduta, fu presa di viva simpatia per un ufficiale di marina, Gabriele Aubaret. Non appena di ritorno in Francia, va a Montpellier per trovarlo, ed è ospitata nella casa dei parenti di lui.

La famiglia del suo innamorato, religiosissima, fece di tutto per convertirla alla religione cattolica: e già aveva incominciato le pratiche presso il Vescovo per farla battezzare, quando un dispaccio, che annunziava la malattia di uno dei suoi figli, richiamò la Rachel a Parigi.

E per quanto avesse fatto i due figli di religione cattolica, Rachel non abiurò mai quella dei suoi genitori: anzi, in punto di morte, volle che intorno al suo letto si facessero le preghiere del suo rito.

A questo proposito si narra un curioso aneddoto, che dimostra quanto tenacemente la Rachel fosse attaccata alla religione giudaica.

Nel salotto della Récamier, all'Abbaye-aux-Bois, dove Chateaubriand era il nume, e dove era molto assidua anche la Regina di Svezia, non v'era festa senza che non fosse invitata anche la Rachel. Un giorno che, dinanzi a Chateaubriand, essa recitava qualche verso del *Poliuto*, fu interrotta dalla visita dell'Arcivescovo: all'invito di lui di continuar nella declamazione, la Rachel non volle più dire i versi di « Paolina », una cristiana convertita:

Je vois, je crois, je sais, je suis désabusée,

e recitò invece qualche verso dell'*Ester*.

Le aspirazioni di « Paolina » verso il Dio dei cristiani finivano, per la Rachel, al cader del sipario dopo l'ultimo atto del *Poliuto*.

***

Tanto in Francia che all'estero la Rachel conobbe gli onori del trionfo.

A Potsdam, chiamata dal Re di Prussia Federico Guglielmo IV, nel luglio del '52, riceve feste indescrivibili: una folla di teste coronate va a gara nell'esprimere alla somma tragica francese la sua più alta ammirazione. Lo Czar di Russia la obbliga a rimanere seduta, mentre egli sta in piedi dinanzi a lei: « Restate, signora, vi prego », — le dice — « a meno che non vogliate ch'io me ne vada. Le Sovranità come la mia passano, le Regalità dell'arte non passano ». E, dopo averle fatto un ricco dono di gioielli, la invita ad andare a Pietroburgo l'anno dopo. Rachel aderisce infatti all'invito: e nel '52 fa in Russia una *tournée* fortunatissima: grande successo e — ciò che conta meglio per l'avidità dei vecchi Félix — molti denari e molti ricchi doni, che l'amorosa figlia manda ai genitori e alle sorelle. Tutti i più delicati riguardi sono prodigati dai Sovrani all'attrice francese: un giorno che essa è un po' giù di voce, la Czarina le fa mandare un'asina, perchè ella possa aver sempre del buon latte.

Aveva Parigi ai suoi piedi. Erano famigliari di casa Félix il marchese Pastoret, il conte Mariano Rocs, il Duca di Osusa, il pittore Charpentier, Dennery, Mallac: ed intima fu la Duchessa di Berwick.

Dev'essere stato un curioso spettacolo vedere la migliore aristocrazia francese a contatto col vecchio venditore ambulante e con la rigattiera boema.

Accanto a quanto di meglio aveva la società aristocratica e il mondo delle lettere e delle arti, i suoi saloni accoglievano i suoi correligionarî poveri, che ella soccorreva della sua generosità: Chateaubriand e Lamartine, poeti e ciambellani delle piccole Corti tedesche, accostavano oscuri attori in cerca di una scrittura ed amici del vecchio Félix.

***

Fra le sue mancanze di buon gusto, si può mettere quella di aver lasciato il palco, durante la recita della Ristori nella *Maria Stuarda*, prima che la tragedia fosse finita: cioè prima della « scena degli addii », nella quale l'attrice italiana era sublime.

La Ristori ebbe a lagnarsene con Legouvé: « Ma come? » — le rispose l'autore della *Medea* — « non vedete che questo soltanto mancava al vostro trionfo: la gelosia della Rachel ».

La venuta della Ristori a Parigi coincideva appunto con la decadenza dell'arte della Rachel. Non più sostenuta dagli ammaestramenti di Samson, abbandonandosi un po' alla maniera, ed accentuando i suoi difetti più che sviluppando le sue qualità (ciò che accade a tutti i grandi artisti), già ammalata di un male che non perdona, la Rachel era già sul decli-

nare della sua carriera artistica: alcune delle sue ultime interpretazioni erano state dei veri e proprî insuccessi.

Se la Ristori non arrivò mai all' altezza della Rachel nell' espressione dell' orrore (ad esempio, nella *Fedra*), era più di lei ispirata, più tenera, più sensibile.

Alessandro Dumas così le confrontava: « La Rachel stupisce, sorprende, soffoca; la Ristori commuove, persuade, fa piangere ».

Il genio dell'una era classico, quello dell'altra romantico.

Poichè tutta Parigi si entusiasmava per l'attrice italiana, la Rachel volle andarla a sentire: una prima volta nel *Burbero benefico,* una seconda nella *Mirra:* invidiosa del trionfo della rivale, ne ebbe tale un' amarezza, da non poterne cancellare il ricordo per tutto il resto della vita. Vi era stato fra le due eroine della tragedia un superficiale scambio di cortesie: la Ristori andò a sentire la Rachel nell'*Orazio*, e ne rimase entusiasta: da buona camerata, le scrisse dicendole che comprendeva il delirio del pubblico per lei, e confessando modestamente che non vi poteva essere confronto fra loro due (era poi sincera?): in seguito a ciò la Rachel le mandò un palco per assistere alla *Fedra*: ma su questa interpretazione dell' attrice rivale, la Ristori fece molte riserve.

RACHEL IN « VALERIA »
tragedia di Lacroix e Maquet.

Si fece portavoce dell'entusiasmo dei parigini per la Ristori Alessandro Dumas, sino a proporre nel suo giornale, il *Mousquetaire*, che le due attrici rivali facessero una specie di sfida: dessero ognuna una rappresentazione per vagliarne il talento: l'attrice francese, della *Fedra*; l'italiana, della *Mirra.*

Certo si è che la venuta della Ristori a Parigi fece cadere la Rachel dal suo piedistallo di gloria; le tolse quell'assoluta supremazia che sino allora godeva.

Si aggiunga, a rinfocolare il risentimento della Rachel per la Ristori, il trionfo da essa ottenuto nella *Medea*, una delle interpretazioni più famose della tragica italiana.

***

I trionfi della Ristori a Parigi furono il motivo determinante della partenza di Rachel per l'America.

Se la *tournée* in Russia fu per la sua salute ciò che la campagna di Russia fu per la fortuna di Napoleone, quella in America fu il suo Waterloo. Già malata sin dal '39, poteva continuar a recitare soltanto avendosi molti riguardi: all'indomani di una rappresentazione che più la stancava stava tutto il giorno a letto. Ora invece, nel periodo delle *tournées*, dopo la recita, estenuata dalla fatica, era messa in un treno, e il giorno dopo, stanca dal viaggio, doveva ancora recitare.

Ben s'avvide la povera Rachel che sarebbe stata la sua fine: alla vigilia della partenza disse: « Forse vi lascerò le ossa, ma che volete? è per la mia famiglia che vo' lì ».

Agli strapazzi fisici si aggiunsero le delusioni morali: il successo non fu quale si sarebbe aspettata. Sulle prime le cose andarono bene: alla sua prima rappresentazione al « Metropolitain » di New York, con l'*Orazio* di Corneille, si raggiunse la somma, sino allora mai toccata, di 26,334 franchi; ma poi gli incassi diminuirono: al suo ritorno a New York, da Boston, non essendo disponibile nessun teatro, dovette accontentarsi di recitare in una specie di *music-hall,* nel quale si davano abitualmente rappresentazioni di *boxeurs* e di negri. Passata da Filadelfia a Cuba, qui si ammalò più gravemente, tanto da non poter più recitare: andò poi nella Carolina del Sud, ed a Charleston diede, con l'*Adriana Lecouvreur*, l'ultima rappresentazione della sua vita. Rimase qualche tempo all'Avana, attratta dalla dolcezza di quel clima, con l'illusione, frequente nei tisici, di poter guarire.

Ritornata in Francia in condizioni gravissime, per consiglio dei medici si reca ancora in Egitto: nel '56 è a Cairo, ed arriva sino alla prima cateratta del Nilo; ritorna a Marsiglia, e va poi, ospite della famiglia del suo amico, a Coffinières, presso Montpellier, dove sua madre e suo fratello vengono a raggiungerla.

Ritornata a Parigi, per poco vi rimane: il clima umido e rigido della metropoli non è per lei: le consigliano i medici un soggiorno sulla Riviera. Prima di ripartire per Marsiglia, vuol passare davanti alla *Comédie Française*: e in una triste mattina di pioggia, con le lagrime agli occhi, saluta il teatro dei suoi trionfi, certa di mai più rivederlo. A Marsiglia l'aspetta il *yacht* del Principe Napoleone, che deve condurla a Cannet, presso Cannes, dove ha preso in affitto la Villa Sardou (del padre di Vittoriano).

Lunga e penosa fu l'agonia dell'illustre tragica: il dottor Taupier la assistette amorosamente sino agli ultimi istanti. Rachel aveva paura della morte: toccava con repugnanza pugnali e pistole; ed ora la morte s'impossessava di lei, che tante volte, sublime eroina delle tragedie di Corneille e Racine, l'aveva simulata sulla scena.

Alla sera del 3 gennaio del '58, invitati dalla sorella Sara, vennero da Nizza dieci suoi correligionarii per le preghiere ai moribondi. Alle dieci Rachel ebbe uno svenimento, e mentre quelli incominciarono le litanie, si svegliò: un'ora dopo era morta.

La notizia della morte della Rachel produsse a Parigi un'impressione enorme: il *Figaro* fece per l'occasione tre edizioni: e se ne vendettero in poche ore 20.000 copie.

L'indomani la *Comédie Française* chiuse le sue porte in segno di lutto. Si fecero solenni funerali.

Al cimitero del *Père Lachaise,* dove fu sepolta, parlarono Maquet, Battaille e Jules Janin, che fece un'alata e commossa rievocazione artistica dell'illustre tragica. Dei suoi compagni della *Comédie* nessuno parlò: doveva fare il discorso commemorativo il suo grande Maestro, Samson; ma il padre Félix, per i vecchi dissensi, non lo permise; e Samson stracciò il manoscritto. Il vecchio venditore ambulante era tenace nei suoi rancori: altra caratteristica della sua razza!

***

Poche attrici ebbero, come Rachel, a godere le gioie del trionfo e a soffrire gli attacchi della critica.

Dopo l'insuccesso di *Mademoiselle de Belle Isle*, comparve quel terribile libello intitolato *La Verité Rachel,* ispirato evidentemente dalle attrici rivali: il suo autore, un tal Descombes, si nascondeva sotto lo pseudonimo di «Charles Maurice».

A parte l'animosità e il tòno acre del libercolo, molte giuste critiche sono fatte all'arte della tragica: troppo cupa la voce, azione scenica sempre eguale in ogni parte, dizione incoerente e priva di omogeneità, mancanza di sentimento e di fuoco creatore, energia più nervosa che profonda... e (ma qui l'animosità del libellista rasenta l'ingiustizia) mancanza di intelligenza, compensata dall'istinto della tragedia, mancanza di gusto e di versatilità.

Rachel in « Atalia ».

Altri le rimproverò la mancanza di originalità: di non aver cioè creata una sola figura.

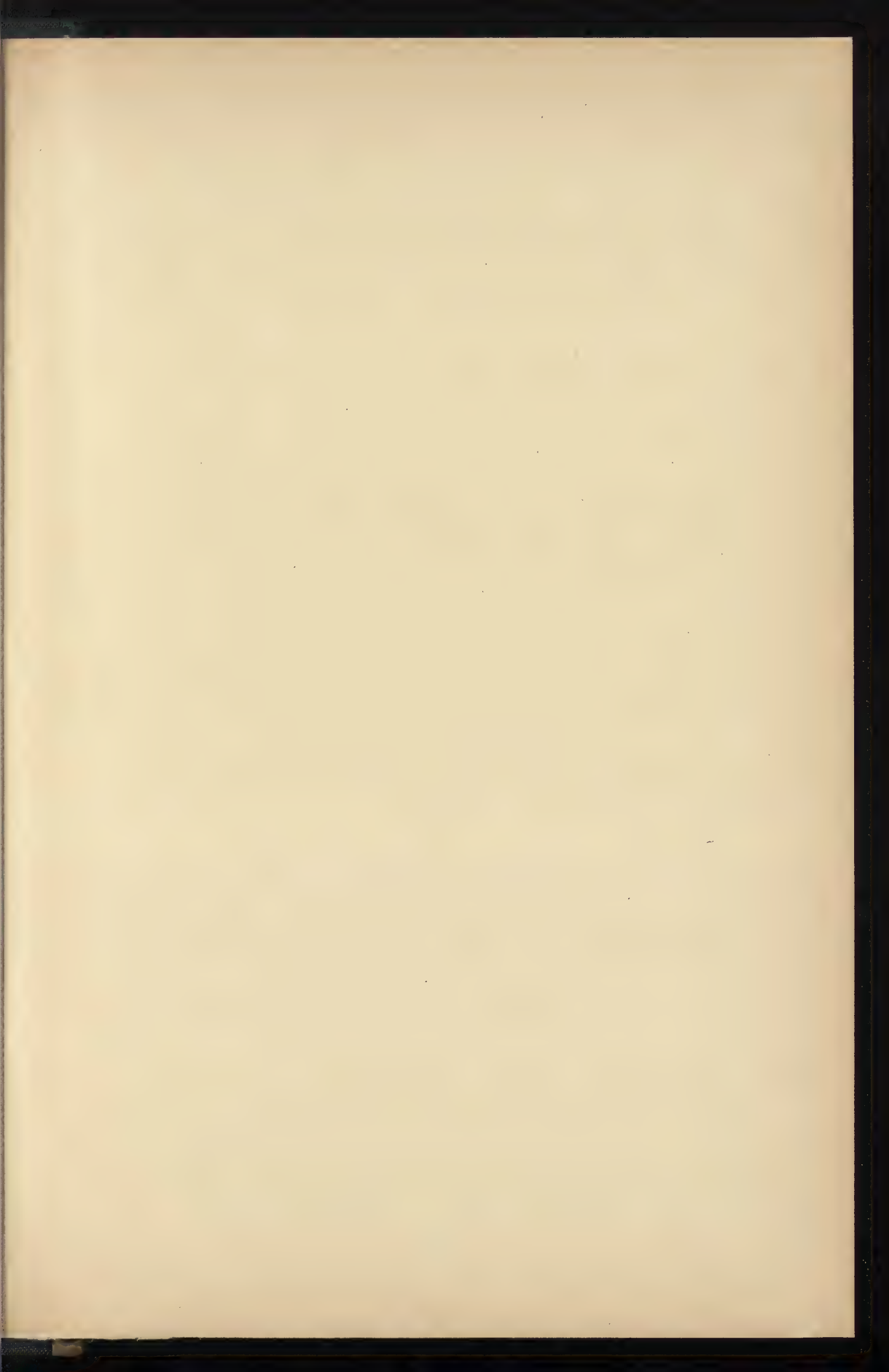
In genere avversi le furono i campioni del Romanticismo, poichè in lei vedevano impersonata l'attrice tragica della tradizione classica.

Vacquerie le fu nettamente ostile. Ed Alfredo de Vigny, amante della Dorval, e che perciò non poteva esaltare un'attrice rivale, scrisse che in Rachel l'anima non era allo stesso livello del talento: «Rachel ha lo sdegno, ma il suo talento manca di amore», e, paragonandola a Talma, del quale essa possedeva le qualità: «il talento di Talma non era invece che amore dalla testa ai piedi, sin nella collera».

Altri ancora l'accusava di non studiare: il suo successo era frutto soltanto dei suoi doni di natura...

Contro tali attacchi stanno gli elogi di Lamartine, il quale fu uno dei più entusiasti ammiratori della Rachel; stanno gli inni ditirambici di Jules Janin; e sta questa lirica definizione dell'attrice tragica, di Barbey d'Aurevilly: «il talento più spontaneo, il *più fiore,* il *più giglio* che sia mai sbocciato sotto uno stelo, e che una sera s'innalzò e scoppiò improvvisamente come un fuoco d'artifizio, di genio e di effetti sconosciuti».

La piccola vagabonda dei caffè di Lione e dei marciapiedi di Parigi doveva, col suo ingegno, col suo istinto innato, con l'intuizione dei grandi caratteri tragici, rinnovare la tragedia francese durante tutto il secondo quarto del secolo XIX. I grandi successi delle prime interpreti di Racine: della Du Parc e della Champmeslé, e poi della Lecouvreur e della Clairon, della Raucourt e della Mars, dovevano essere offuscati da questa piccola ebrea, venuta su dalla strada, sbocciata come un fiore selvaggio, e che, come un fiore che si ripiega sul suo fragile stelo, doveva morire a soli 37 anni, in una triste sera di pioggia, in una solitaria villetta della Costa d'Oro, lontana dal teatro che essa adorava, nel silenzio del pubblico che l'acclamava, senza il rumore degli applausi, senza i delirî d'entusiasmo che ella suscitava al suo apparire in iscena, solenne, maestosa, sublime di furor tragico, Melpomene rediviva.

CESARE LEVI.

GIUSEPPE DE MARINI

di Giuseppe Deabate

da "La Lettura" del dicembre 1922

Giulio le suggellò ancora, con le sue, le labbra dolcissime...

si abbassarono, le braccia ricaddero pesanti ed inerti lungo i fianchi.

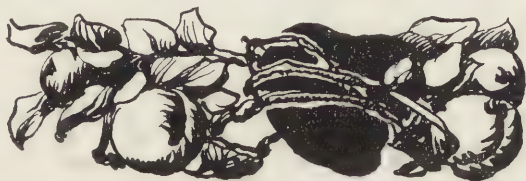
Un sogno! Un sogno! Era stato un sogno, un semplice, folle sogno.

S' acconciò in fretta, discese in sala da pranzo, accolta dalla cugina e dalla contessa Calbi, che l' attendevano per la prima colazione. Ma non toccò cibo. Salutò Giulio d' un lieve cenno del capo e chiese se l' automobile era pronta. Soffriva d' emicrania: forse aveva dormito troppo, certo il viaggio *en plein air* le avrebbe giovato. Calbi l' invitò ad uscire in giardino: il sollievo sarebbe stato immediato. Ma ella resistè all' invito. E partì senza che neppure una parola egli potesse risusurrarle.

A Sordevolo trovò due lunghe lettere, una da Parigi, l' altra, a distanza d' una settimana, da Roma. Nella prima l' eterno assente annunciavale il suo ritorno in Italia, diretto, senz'altro, a Biella. Nella seconda l' informava ch' era già arrivato a Roma, ch' erasi finalmente ricongiunto alla famiglia sua e le chiedeva personali notizie. Della promessa visita più alcun cenno.

Mary rientrò così nella sua vita reale: riprese il suo dolore, il suo spasimo, poichè quello soltanto era la vita, quello soltanto l' amore.

Illustrazioni di
R. Salvadori.

EZIO FLORI.

GIUSEPPE DE MARINI

(DAL DIARIO DI UN ATTORE)

Giuseppe De Marini.

Non è una ricorrenza anniversaria che mi fa ricordare oggi il nome di Giuseppe De Marini, l'attore drammatico che riempì della sua fama il mondo della scena nella prima metà del secolo scorso. Non è la ricorrenza di un centenario. Se mai sarebbe quella di un centenario e mezzo, che si compie dalla nascita di questo singolare artista, poichè Giuseppe De Marini nasceva il 13 agosto del 1772, in Milano. Ma il ricordo di lui mi è ora suggerito dalla fuggevole rievocazione che del suo nome si è fatta, non è molto, quando parlandosi dell'onoranza che Milano vuole giustamente tributare alla memoria di Tommaso Salvini, si augurava che di un segno perenne fosse pure onorato un altro insigne attore come il Salvini nato a Milano: Giuseppe De Marini.

E' vivo tuttavia il ricordo dell'attor tragico. dalla cui morte non sono trascorsi che pochi anni, ed il cui nome non è legato soltanto alla storia del teatro ma anche a quella dell'indipendenza italiana; poichè Tommaso Sal vini non fu soltanto un grande artista ma un valoroso soldato, e la Patria servì non pur dalla scena quando questa era potente alleata al sentimento nazionale, ma seppe servirla col braccio allor che nel 1849, degno allievo e seguace di Gustavo Modena, al richiamo d'Italia lasciava socco e coturno e correva a Roma, dove, per volere di popolo, era stata proclamata la Repubblica.

Troppo lontano da noi è invece il nome dell'attore milanese, che precedette il Salvini sulla scena, perchè non giovi ricorrere ai ricordi lasciatici da coloro che lo udirono e lo applaudirono. E dei ricordi, oltre a quelli orali, trasmessici di generazione in generazione attraverso ai racconti dei superstiti del suo tempo, uno ve ne ha, scritto, che il caso mi ha fatto cadere tra le mani. Vi ha un diario, un singolarissimo diario, di un attore che gli fu per qualche anno compagno e che io, evocando i primi passi di Adelaide Ristori, ho già avuto occasione di ricordare. E' Giovanni Battista Gottardi, « amoroso », come si diceva allora, e poi primo attore della famosa Compagnia Reale Sarda del quale Vittorio Bersezio ci racconta, nei suoi *Trenta anni di vita italiana,* come l'irruenza della passione gli dava la forza di scuotere, commuovere, trasportare anche il più freddo dei pubblici.

Da quel diario, che acquista tanto più sapore di schiettezza in quanto che per intima soddisfazione e non per amore di pubblicità il Gottardi lo andava scrivendo, sono apparsi interessanti notizie sull'alba gloriosa di Adelaide Ristori nella grande Compagnia in cui quell'artista potè notarne ed ammirarne i primi passi nell'arringo scenico.

Carolina Tessari,
prima attrice della Compagnia Tessari,
Visetti e Prepiani.

Ma G. B. Gottardi, prima di entrare in Compagnia Reale e ammirare col brillante inizio della Ristori il fulgore di Carlotta Marchionni e di Luigi Vestri, aveva pure avuto la ventura di conoscere quell'altro grande caratterista che del grandissimo Vestri poteva dirsi l'emulo. G. B. Gottardi che, nato a Verona sul principio del secolo, morì giovane ancora a Torino, nel 1849, aveva fatto parte di due Com

Artisti drammatici contemporanei al De Marini. (La Compagnia Reale Sarda al suo inizio).

pagnie soltanto: la Napoletana Tessari, Visetti e Prepiani, e la Reale Sarda di Torino, E, come in questa aveva avuto compagno il Vestri, in quella, cioè nella Compagnia Tessari e soci, il caso aveva voluto che si trovasse al fianco di Giuseppe De Marini.

Vide così il Gottardi gli ultimi trionfi di Giuseppe De Marini, di cui però la gloria maggiore di interprete rifulse in quella famosa Compagnia Reale del Principe Eugenio, che era diretta da Salvatore Fabbrichesi, la compagnia detta Vice-Reale, perchè il Principe Eugenio aveva il titolo di Vice-Re d'Italia.

Che campo magnifico era stata quella grande Compagnia per Giuseppe De Marini! Egli vi era entrato nella pienezza delle sue forze fisiche ed artistiche, a 35 anni, dopo essersi rivelato poco meno che un prodigio al San Samuele di Venezia, nella Compagnia di Giacomo Dorati. Due altre Compagnie prima di questa lo avevano successivamente accolto, la Compagnia cioè di Pietro Pianca, e quella di Andrea Bianchi.

Eugenio Napoleone,
Vicere d'Italia Principe di Venezia.

La passione per il teatro, venutagli recitando coi filodrammatici, lo aveva spinto a lasciare l'impiego che il padre gli aveva procacciato negli uffizi delle finanze. E a quell'ufficio era tornato dopo il suo esordio a Lodi con la Compagnia Pianca. Ma per poco, però. Nell'autunno del 1802, malgrado l'opposizione paterna, era di nuovo sulle scene, e *Lord Wilck* nel dramma del Greppi — *Teresa e Claudio*, — destava

l' entusiasmo del pubblico veneziano ed iniziava i trionfi teatrali di Giuseppe De Marini. *Primo attore assoluto* nei drammi e nelle commedie con scelta di parti, il De Marini rimase col Fabbrichesi anche quando la Compagnia si sciolse ed il suo direttore continuò, con parte degli artisti, a recitare al Teatro dei Fiorentini di Napoli e poi in varie città dell' Italia Centrale. Come la Compagnia del Re di Sardegna, anche la Vice-Reale aveva perduto trasformandosi il suo carattere di Compagnia stabile; ma non a lungo potè proseguire, poichè nel 1827, quasi improvvisamente cessava di vivere Salvatore Fabbrichesi. E l'anno successivo Napoli rivedeva sulle scene del Fiorentini il De Marini, l'attore che gli era sì caro, in una nuova Compagnia, quella dei soci Prepiani, Tessari e Visetti.

E' qui, come ho detto, che G. B. Gottardi assiste agli ultimi trionfi di Giuseppe De Marini. Correva il 1829, il sesto anno di vita della Compagnia Tessari e soci, quando entrava a farne parte il De Marini. La fama dell'artista, che tornerà a ridestare in quel celebre teatro gli antichi entusiasmi, è tale da suscitare nella Compagnia stessa, in mezzo ai comici, tra cui è pur frequente la gelosia, la più simpatica delle attese. Essa appare dalla nota che trovo nel diario del Gottardi, in data 5 marzo: « *Alcuni di noi fummo ad incontrare De Marini, ci trovammo a Capua, e l'accompagnammo a Santa Maria* ».

E tre giorni dopo, il grande attore debutta nella commedia di Alberto Nota: *Il Benefattore* e *L'Orfana*.

Vi assistette la Corte, e fu il primo grande successo del De Marini in quella Compagnia. Ma le sue recite sono ben presto interrotte. Nel mese successivo, la sera del 17, mentre si rappresentava la commedia *Lezione d'esperienza alla gioventù*, accadde « la funesta disgrazia a De Marini, al quale entrò la candeletta nella vescica ».

Sono queste le parole del Gottardi nel suo curiosissimo diario.

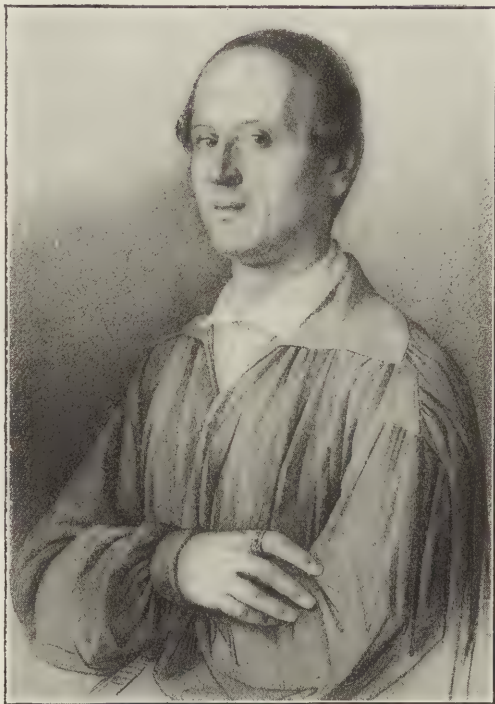
E dopo quel melanconico distacco, quale letizia di pubblico, quando, dopo due mesi e mezzo di malattia, il suo beniamino può riprendere le recite. E' del 3 luglio di quell'anno la sera del ritorno. Vi si rappresenta *Il tutore e la pupilla*.

Ed ecco, subito dopo la immancabile indicazione della produzione, la nota del Gottardi: « *Ritorno alle scene del De Marini* dopo settantasei giorni, fra le immense acclamazioni, applausi ed evviva del pubblico e della Corte ». Ma non bastano gli applausi e le acclamazioni; si vuol beneficare, per la sventura toccatagli, l'illustre artista in modo speciale, con una grande serata che lo compensi in parte almeno del danno avuto. E quella straordinaria beneficiata ha luogo la sera del 23 dello stesso mese. « L'Epee — scrive, a quella data, il Gottardi — Appalto sospeso, accordato da S. M. e dai Capo Comici a De Marini in compenso della sofferta disavventura. Vennero la Regina, il Principe Ereditario, Maria Cristina, Leopoldo e la moglie ». E durante tutto quell'anno in cui la Compagnia Tessari e soci rimane quale Compagnia stabile, solo trasportandosi di tratto in tratto, in occasione di qualche particolare spettacolo di beneficenza, al Teatro Nuovo od al Teatro del Fondo, Giuseppe De Marini continua ad entusiasmare il pubblico. Ma già nella primavera dell' anno successivo cominciano i sintomi della malattia fatale e quel malessere che, improvvisamente aggravandosi, dovrà strapparlo alla vita.

La sera del 13 febbraio doveva rappresentarsi, per uno spettacolo a beneficio dei giubilati, la commedia *Da burla o da vero*. Ma,

Una pagina del Diario di G. B. Gottardi.

per indisposizione del De Marini — nota il Gottardi — si fece il *Celibe e l'ammogliato*, e il *Casino di campagna*. E l'indisposizione si prolunga fino alla quaresima, fino al 23 di marzo: « 23 *L'ospizio degli orfanelli*, ove tornò in scena De Marini rimasto senza recitare dal 13 febbraio ». Un mese dopo, la rappresentazione del 22 aprile « Settimana Santa, con la commedia *Il figlio d'un cosacco*, fu l'ultima recita dell'infelice De Marini!

Comincia all'indomani la *Novena di San Gennaro*, durante la quale la Compagnia faceva riposo. E la pagina del giorno seguente, proprio a quella data, reca queste parole: « Novena di S. Gennaro. N. B. Il giorno 26 fui con D. Cicillo Radice a S. Maria in casa di Trenca a trovare De Marini che fino dal giorno 23 si trovava un poco indisposto. In compagnia della di lui famiglia e della famiglia Contreaux andammo a Caserta e pranzammo tutti uniti nel boschetto inglese nella massima allegria. Giunta l'ora della digestione De Marini cominciò a lagnarsi di un forte dolore al petto per cui risolvemmo di ritirarci. Cammino facendo mi prese sotto il braccio, e separatici di qualche passo dal restante della comitiva, mi disse con aria infinitamente melanconica che si sentiva male assai, e che prevedeva quel momento foriero di grave disgrazia. Col calore della vera amicizia lo pregai di calmarsi, lo supplicai di bandire dalla mente quelle funeste immagini e gli dissi che lo lasciavo colla speranza di rivederlo perfettamente ristabilito in Napoli. Giunti alle rispettive carrozze ci baciammo con tutto il trasporto dell'anima, e fui colpito dalle parole dettemi sottovoce all'orecchio. — Chi sa che questo bacio non sia l'ultimo! — Fu l'ultimo, purtroppo. »

G. B. GOTTARDI,
PRIMO AMOROSO IN COMPAGNIA TESSARI, VISETTI E PREPIANI (1830).

« Addì 10 maggio 1829, alla mattina nel tempo della prova all'ultimo atto venne una lettera diretta a Tessari e scritta dal signor Luigi Trenca, la quale portò l'infausta notizia che ad un'ora dopo la mezzanotte del 9 De Marini aveva cessato di vivere. Si recitò la *Nave*, ma gli attori erano così sbalorditi per l'accaduta disgrazia che non sapevano cosa si facessero ». Basterebbero queste ultime parole a dire quale alto ed onorato posto Giuseppe De Marini teneva fra gli artisti drammatici del suo tempo e quale vuoto la sua morte lasciava nella scena. Ancora non era sorto l'astro su tutti sfolgorante di Gustavo Modena, ed in quei primi decenni del secolo Luigi Vestri e Giuseppe De Marini fra gli attori, come Carlotta Marchionni fra le attrici, illuminavano della loro gloria la nostra scena di prosa. E, mentre altri, come farà poi lo stesso Modena — a cui la scena divenne campo di pro paganda politica — si chiudevano nella cerchia della tragedia il De Marini ed il Vestri, come la Marchionni, personificavano magnificamente quella varietà di attitudini che è virtù precipua degli attori italiani.

Era quella versatilità che permetteva al De Marini di suscitare le commozioni più disparate, di trascorrere dall'*Oreste* e dall'*Orosmane* al *Lindoro* ed al *Bugiardo*, di passare occorrendo anche in una sera medesima, dal tragico al comico, come quando, dopo una tragedia dell'Alfieri, chiudeva la serata presentandosi in una farsa allora cara al pubblico: *La finestra murata*.

G. B. GOTTARDI,
PRIMO ATTORE NELLA COMPAGNIA REALE SARDA (1840).

E certo doveva essere ben grande il fascino che il De Marini esercitava sul pubblico, se Francesco Righetti, l'attore e poi direttore della Compagnia Drammatica al servizio del Re di Sardegna, poteva scrivere nella sua opera così apprezzata sul Teatro Italiano... « Non credo che altri ragionevolmente chiamar si possa offeso, se giudico il nostro De Marini per il più valoroso ed acclamato attore italiano vivente ».

E nel De Marini, oltre alla versatilità prodigiosa notava e lodava la voce insinuante, ed a vicenda, dolce, maschia, robusta, maneggiata nelle graduazioni con mirabile maestrìa; un aspetto seducente, un portamento grazioso e nobilissimo, una tal verità nell'espressione delle passioni e nell'espansione degli affetti sì che nessuno più di lui è stato padrone del cuore degli spettatori; nessuno più di lui ha saputo e sa agitarli, commuoverli, straziarli. Una sola cosa gli rimproverava quel conoscitore profondo di artisti drammatici: l' uso soverchio della mimica, ed un lieve difetto che gli proveniva dalla pronuncia, la quale sente dello straniero: due vizi però, soggiungeva subito, che se adombrano un cotal poco un sì gran quadro, non distruggono l'effetto di quella luce, di che n'è tutto raggiante. Ma pare che la pecca maggiore del De Marini fosse quella di mostrare troppo allo spettatore lo studiato apparecchio, la fatica e la difficoltà dell'arte sua.

Egli poneva uno studio accurato nell' incedere e nel gesto, ed era sapientissimo nell'arte di trasfigurarsi, onde bene spesso si recava al teatro due ore prima del principiare dello spettacolo. Assai differente in questo dal Vestri il quale aveva una fisonomia di tale espressione che senza truccature rendeva la drammaticità o la comicità del personaggio.

Ma, pur così diversi, ben cari entrambi dovevano essere al pubblico del loro tempo, a giudicare da quanto intorno ad essi si è scritto od è giunto a noi attraverso i ricordi tramandati dalla viva voce delle generazioni. Visione fugace è l'arte degli interpreti, anche massimi, della scena, nè la loro fama può essere controllata da chi non li abbia visti ed uditi, da chi non abbia diviso i palpiti che li hanno commossi, il pensiero che li ha ispirati, lo spirito che li ha animati.

Ma quando un costante consentimento di pubblici e di critici, non interrotto e non menomato mai, li ha proclamati grandi, se pur non è dato a noi di studiare la ragione ed analizzare il segreto di quei loro straordinari successi, dobbiamo inchinarci al giudizio di quelli che furono i loro spettatori, e compiacerci delle impressioni, delle sensazioni e della gioia che essi hanno suscitato nel cuore dei padri e degli avi nostri.

Certo una meravigliosa unione delle più squisite qualità di natura e di arte deve essere stata in quegli interpreti; qualità che tuttavia non sarebbero bastate senza la fiamma che le illuminava della passione purissima ed ardente.

Giuseppe De Marini ebbe quella passione avvincente e insieme quelle qualità magnifiche di natura e di arte, ed ebbe — virtù che fa quelle più care — animo gentile e buono. Basterebbe a dirci quali furono quei principi, non sempre fortunati, della scena, l'aneddoto che qualche volta ancora si ode rievocare, il ricordo, cioè, dell'unione di quei due attori, del Vestri e del De Marini, in un'opera di magnifica fraternità artistica, cioè per venire in soccorso alla misera vedova di Salvatore Fabbrichesi alla cui Compagnia entrambi appartenevano alla morte del capo comico.

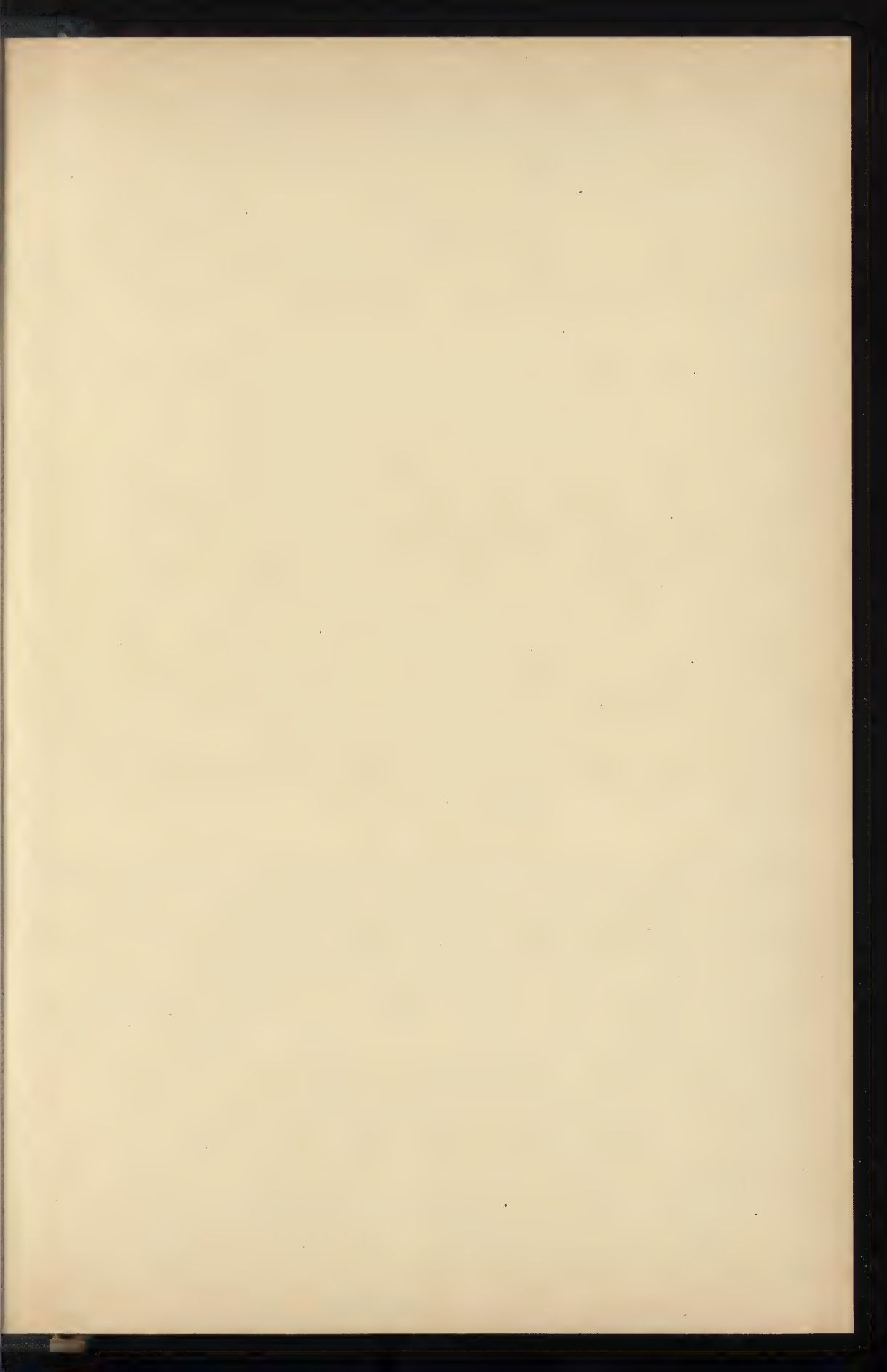
Essi decisero per così nobile scopo di recitare insieme tutte le sere invece che tre sere per settimana e invece che ciascuno da solo, come avevano diritto. E le piene furono tutte le sere così straordinarie e la Compagnia fece tali guadagni da poter destinare alla vedova del loro rimpianto capo comico una rilevantissima somma. Ottimi, generosi cuori di artisti, ai quali la fortuna non diede tutti quei sorrisi che meritavano!

Luigi Vestri è ricordato a Firenze dal mirabile busto di Lorenzo Bartolini, che si ammira nella Galleria degli Angeli, e che lo ritrae ridente da un lato, piangente dall'altro.

Luigi Vestri.

Giuseppe De Marini non ha un marmo che lo ricordi nella sua Milano, nella città che pure è così memore delle sue glorie artistiche.

Per questo al pensiero di onorare nella sua città nativa la memoria di Tommaso Salvini, si associava tosto la proposta di celebrare altresì il nome ed il ricordo di Giuseppe De Marini. Che la proposta sia tradotta in atto, è augurio gentile di quanti amano la scena, le sue glorie e le sue memorie.

GIUSEPPE DEABATE.

DUE NOMI IN UNA AUREOLA: FERRUCCIO BENINI-ITALA BENINI

di Arnaldo Boscolo

da "La Lettura" dell"aprile 1925

DUE NOMI IN UNA AUREOLA
FERRUCCIO BENINI - ITALIA BENINI

« MINUETTO » DI SARFATTI. (Fot. Emilio Baseggio).

Italia Benini Sambo si è spenta dolcemente il 2 febbraio, nella sua casa luminosa di Conegliano che guarda a settentrione la piazza dedicata a G. B. Cima e la severa linea architettonica del Teatro dell'Accademia; e che protende, a mezzogiorno, la vasta terrazza sul corso e domina dall'alto tutta la vallata del Piave.

Era una sopravvissuta alla sua arte semplice e grande. In crocchi di attori ed autori s'era recentemente discussa l'idea di invitarla a riprendere il suo pellegrinaggio d'arte accanto ad una delle nuove affermazioni del teatro veneto: a Gianfranco Giachetti; non si osò forse forzare il cerchio della sua spiritualità che appariva ben chiuso; si era già penetrata, prima ancora di sperimentarla, la irremovibile decisione di lei: « Dopo aver recitato tanti anni con Ferruccio, alla sua ombra e per la sua gloria, non saprei trovare con altri la via dei cuori, che mi fu sì facile un tempo... »

Viveva una quieta vita di intimità familiare, tra la cognata Amelia ed alcuni amici di Conegliano, e scendeva quasi tutte le mattine al lindo cimitero verso Ferruccio e la mamma; due lampade sopra un altare.

Soltanto in serate eccezionali di prosa faceva una capatina al Teatro dell'Accademia; quasi sempre senza amore e senza convinzione; amenochè non recitassero creature che fossero state compagne a lei e al suo Ferruccio e portassero il segno indelebile della scuola e il ricordo di lontane battaglie.

Per una di tali serate ella apparve nel suo palchetto di secondo ordine in una delle ultime sere dello scorso novembre. Recitava Margherita Seglin, ora sposa a Carlo Micheluzzi, che fu prima attrice giovane di Benini ai tempi della gloria e della felicità. Commedia nuova; pubblico stipato. La presenza di Italia Benini fu subito notata; gli attori recitavano con il consueto fervore, ma gli spiriti erano inconsapevolmente tesi verso quel davanzale di palco donde sembrava proiettarsi una luce indagatrice.

Dopo il secondo atto, Italia espresse a chi l'accompagnava il suo vivo compiacimento per la commedia e per gli interpreti; aveva notato fra questi un giovane attore, il Baseggio, che rivelava atteggiamenti di maschera e di spirito che ricordavano la sensibilità del suo Ferruccio; e si mostrava entusiasta dell'opera direttoriale di Carlo Micheluzzi. La buona parola corse subito per il palcoscenico: « Sastu? Cussi ga dito l'Italia! »; e fu una festa; e sembrò una festa battesimale. Ella scese poi lo scalone del teatro col suo passo strascicante, dopo aver offerto così alle fresche energie della scena veneziana il dono del suo plauso che rimane come premio e come viatico per l'ascesa faticosa.

Tornò all'« Accademia » due sere dopo, e per l'ultima volta, per sentirvi il *Burbero benefico* che Carlo Micheluzzi rappresentava per sua serata. E sulla immortale commedia di Goldoni suggellò la sua ansia di donna di Teatro.

Non si mosse più; morì senza malattia; le sue

ultime parole, dolci, quiete, rassegnate, pronunciate con la cantilena che le era propria, quasi fossero battuta di commedia, fecero eco alla voce di una familiare che chiamava angosciosamente la cognata: « Amelia... Amelia..., ma l'Italia se ne va... »

ITALIA BENINI - SAMBO.

Conegliano, perla della gioiosa Marca Trevigiana, uscita tutta fresca e rilucente dalle amorose cure dei suoi figli dopo la tempesta di guerra, donò alla salma di Italia Benini il sorriso della sua più luminosa giornata e il commosso rimpianto dei suoi cittadini. La bara attorniata da amici, da autorità, da rappresentanze, preceduta, seguita e ricoperta di fiori, passò mentre si abbassavano le saracinesche dei negozi e il popolo faceva ala reverente.

Ricevette il saluto elevato del sindaco generale Garrone e quello dolcissimo di Augusto Vital, uno dei più cari di casa Benini, pronunciato a voce sommessa, rotta dal pianto, tutta soffusa di discreta intimità.

Poi scese verso il cimitero a cui donano sfondo i colli amenissimi.

La tomba dei Benini venne dischiusa; due bare apparvero: una di legno rossiccio cui il tempo aveva tolto la vernice; quella della madre; l'altra di zinco sormontata da un crocefisso di ottone accanto al quale le vestigia di una bracciata di garofani; quella di Ferruccio.

Amelia Benini salì i gradini della cappella e restò sulla soglia finchè la bara discese al sinistro lato di Ferruccio che rimane così stretto tra la mamma e la sorella.

Nella commozione dell'ora si riaffaccia alla mente la battuta di una commedia di Renato Simoni, *Tramonto,* a cui l'arte di Italia Benini conferiva un profondo senso di inesorabilità: « Quando gavè scomposto le fogie de una rosa, proveve mò a ricomporla! »

Ecco qui davanti: le vostre spoglie mortali, la luce incontaminata del vostro spirito...; ma il miracolo della vostra arte non si ricompone mai più! Un ricordo soltanto; ma anche il ricordo s'offusca, s'attenua, svanisce...; due nomi in un'aureola di gloria; niente più.

La folla dirada in silenzio, abbandona il cimitero. Allorquando la pietra rinchiude l'avello, Amelia Benini discende i brevi gradini; lì accanto c'è Antonio Seglin, il fedele amministratore della Compagnia di Ferruccio Benini, il padre di Margherita a cui Ferruccio trasmise la fiaccola inestinguibile... I due compagni d'un giorno si fissano e i loro occhi si riempiono di lagrime. Amelia dice semplicemente: « Si riaprirà un'altra volta per accogliere me; e poi... catenaccio!... » Seglin le batte amorevolmente la mano sulla spalla...

Li lascio così questi due superstiti della grande famiglia Beniniana; ma nel risalire la stradicciuola che Ferruccio Benini durante i periodi di riposo percorreva giornalmente per recare fiori e amore alla spoglia della mamma adorata, il pensiero corre lontano, alla Riviera di levante, ove un altro superstite di quella gloriosa famiglia, Albano Mezzetti, non mai sopravvissuto alla sua arte, ma vegeto, sano, tutto fervore sempre, salda l'anello di congiunzione fra i gloriosi rappresentanti del teatro veneziano di ieri e la giovane animosa schiera di oggi che sale, sale faticosamente, ma sale.

ARNALDO BOSCOLO.

LE PROVE DI « CONGEDO » IN VILLA A CONEGLIANO.
RENATO SIMONI AUTORE-SUGGERITORE
(fot. Augusto Vital).

FEMMINILITA' TEATRALE

di Carlo Làri

da "La Lettura" dell'aprile 1926

FEMMINILITÀ TEATRALE

EMMA GRAMATICA.
MARIA MELATO.

ALDA BORELLI.
DINA GALLI.

D BATTAGLINI 9

Oggi si chiamano genericamente « artisti » : una volta si dicevano « comici ». Senza ombra d'irriverenza, ma anzi col semplice proposito di qualificare il genere dell'arte loro. E poichè il vecchio nome si ricollega alle tradizioni più caratteristiche del nostro teatro, chiamiamoli ancora « comici », se non vi dispiace.

Nel mondo dei comici, dunque, il primo di quaresima è da tempo remoto una data fatidica : una data che segna una fine e un principio, che chiude un periodo di attività artistica, di lotte d'ogni genere fra le quali trovan posto anche quelle sentimentali, e ne apre un altro con nuove visioni, con nuovi propositi, con nuove speranze ; che divide un capitolo dall'altro di quel romanzo nè tutto lieto nè tutto triste che è la vita del comico. Poichè, come tutti sanno, coll'ultimo giorno di carnevale hanno termine i contratti che legano i comici alle varie compagnie, e il giorno successivo vengono a prender vita le nuove formazioni.

NERA CARINI. VERA VERGANI. WANDA CAPODAGLIO. DORA MIGLIARI.

Nuove per modo di dire e secondo i casi, perchè il più delle volte si tratta di alcuni elementi che si sostituiscono ad altri, specie nelle compagnie più accreditate e di costituzione più solida.

Ma, in ogni modo, il primo di quaresima è giorno di scombussolamento, di rivoluzione : si parte, ci si separa, si va uno da una parte e uno dall'altra. Amicizie che vanno incontro al pericolo dell'oblio, romanzetti d'amore che si conchiudono o che continuano su un altro tono; addii qualche volta sostenuti, più spesso lacrimosi, cuori genfi di dolore o di speranza.

Non sono molti quelli che conoscono le qualità morali, le doti intime dei comici. Il pubblico si contenta di applaudirli dalla platea, e, quando sono illustri, di leggere le loro interviste sui giornali. Ma ignora quasi sempre il travaglio del loro spirito, le crisi, talvolta acutissime della loro sensibilità di artisti e di uomini. Certe separazioni le rivelano. Quando a Livorno si sciolse, dopo due trienni di vita veramente gloriosa quella compagnia Talli-Gramatica-Calabresi-Ruggeri che non sarà mai dimenticata da chi ami veramente il teatro, Virgilio Talli, non facile alla commozione, era disfatto. Irma Gramatica più pensosa e malinconica del consueto, il povero Calabresi aveva perduto la sua abituale giocondità e la smania di « toscaneggiare » quando parlava ai toscani, Ruggero Ruggeri si faceva forza, ma il suo sguardo era inquieto. Ognuno di loro aveva già assunto impegni che importavano enormi responsabilità e che avrebbero realizzato — come difatti realizzarono — aspirazioni altissime. Talli si disponeva a prendere il comando di una compagnia di giovani che diventarono, sotto la sua guida, tutti grandi; la Gramatica si univa a Flavio Andò, Calabresi andava a dirigere da solo una grande compa-

GIANNINA CHIANTONI.
GIULIETTA DE RISO.

TATIANA PAVLOVA.
MARTA ABBA.

gnia basata principalmente sul suo nome; Ruggeri unendosi con Emma Gramatica, stava per spiccare il gran volo. Ebbene, interrogati uno ad uno, avrebbero risposto che se avessero potuto sarebbero volentieri tornati indietro. Lo sciogliersi di quella compagnia fu, d'altra parte, uno dei più singolari avvenimenti di quel periodo del nostro teatro. Non bisogna dimenticare che in quei due trienni la compagnia aveva vinto le più belle battaglie, aveva tenuto sotto le sue bandiere i rappresentanti più valorosi del nostro teatro drammatico... Aveva messo in scena, come forse non si vedrà più, la *Figlia d'Iorio* di D'Annunzio e *L'Albergo dei Poveri* di Gorki. E fu proprio per avere assistito alla seconda di queste mirabili esecuzioni che Eleonora Duse, allora assente da parecchio tempo dal teatro volle ritornarvi sia pure per una sera, vinta dal piacere di recitare in un complesso così degno. E recitò *Fernanda* a beneficio dei danneggiati dal terremoto calabro siculo.

Del resto un tempo la rivoluzione del primo di quaresima aveva caratteri più decisi: si verificava soltanto ogni triennio (poichè il contratto dei comici era generalmente triennale) ed erano rarissimi i casi di impegni più brevi.

Oggi invece, accanto a famiglie comiche di salda costituzione che resistono — almeno nella loro ossatura — due, tre o più triennii, esistono una quantità di famigliuole irrequiete per le quali sarebbe molto difficile compilare uno stato civile aggiornato. Quanti figli, per buone o per cattive ragioni, non lasciano la famiglia in cui sono entrati per cercarsene un'altra nella quale si trovano benissimo... fino al giorno in cui non sentono il bisogno di lasciarla perchè ne hanno intravista una terza, dove la vita si preannuncia tutta rose e fiori! Ed ecco un continuo viavai nelle nostre compagnie drammatiche, che non giova certo alla forma-

MARGHERITA BAGNI. LOLA BRACCINI.
GEMMA BOLOGNESI. ANDREINA ROSSI.

zione di nuclei artistici omogenei ed affiatati e toglie anche quel senso di nostalgica poesia (in tutto ci può essere della poesia) alla rivoluzione triennale, perchè a furia di rivoluzioni parziali tutti facciamo l'abitudine alla « rotazione » degli attori, e li vediamo uniti per così poco tempo che ci sembrano accoppiati per un giro di *fox-trot*.

Quest'anno non è stato anno di rivoluzione generale, poichè il nuovo triennio comico comincerà nel 1927; ma è stato un anno di ritorni, e dobbiamo crederli tutti di lietissimo auspicio per l'arte italiana, e tutti particolarmente significativi, anche per il fatto che manifestano un risveglio di femminilità, sia in preminenza artistica sia in armonia nuova con artisti d'eccezione. Segnalando brevemente questi avvenimenti, ci piace passare in rassegna la flora femminile del nostro teatro, come la troviamo disposta in questa primavera. Perchè fra le critiche che si fanno al nostro teatro, e alla sua organizzazione diciamo così volubile, una delle più gravi riguarda precisamente la formazione delle prime attrici. Farà piacere vederle, nella varietà degli stadi di fioritura; dal fecondo *épanouissement* di alcune alle acerbe grazie di boccio di altre.

La stasi nell'attività dei nostri migliori attori era divenuto un fenomeno inquietante: Ruggeri, la Borelli, le due Gramatica. Con quest'anno dunque tutti sono tornati al fuoco della ribalta, all'infuori di Irma Gramatica che preferisce ancora la quiete silenziosa del suo ritiro. Sua sorella Emma aveva già rotto il ghiaccio, iniziando le sue recite a metà dell'anno e mettendo in scena la *Santa Giovanna* di Shaw. Essa si è scelta come primo attore Memo Benassi, uno dei più giovani, che ha avuto l'onore e la fortuna di essere l'ultimo primo attore di Eleonora Duse.

Un altro ritorno è quello di Alda Borelli; desiderato ritorno anche questo, che ha portato ad una nuova e valida formazione nella quale è primo attore il Donadio, e ritorno significativo per il programma assolutamente nuovo del repertorio nel quale la personalità artistica di Alda Borelli si presenta trasformata ed avviata a manifestazioni di carattere in tutto diverso da quelle che le fecero già bella rinomanza, in una tendenza di modernismo temperato.

Ruggero Ruggeri, dopo un periodo di quasi due anni di riposo (con la parentesi della tournée pirandelliana all'estero) è tornato a recitare con una compagnia regolare della quale egli è, naturalmente, anche il direttore. La sua compagnia ha due prime donne; Mimì Aylmer, che ha lasciato la compagnia di Gandusio e Mercedes Brignone che è rientrata nelle file dopo parecchi anni di assenza. La Brignone, figlia d'arte e attrice notissima trovò nel cinematografo largo successo. Ma buon sangue non mente: l'addio al teatro non poteva essere — come non è stato — definitivo. Essa è ritornata con entusiasmo e con fede.

PAOLA BORBONI. MARGA CELLA.

MIMÌ AYLMER. ROSSANA MASI.

Ruggeri si prepara per un lungo giro all'estero: noi lo sentiremo poco, purtroppo: ma almeno avremo la gioia di sapere che recita e che rende onore all'arte nostra.

Quanto a Virgilio Talli che abbiamo ricordato, notiamo anche il suo ritorno alla attività artistica, nella sua qualità di direttore, e dobbiamo dire di animatore, in una compagnia interessante per l'unione di ottimi elementi di scuole diverse e di temperamenti varii che sono passati quasi tutti, più o meno attraverso il regime scenico « talliano ». Egli ha accettato infatti, senza lasciare l'insegnamento, di essere il direttore artistico della compagnia di Romano Calò, la quale ha per prima attrice Giulietta De Riso. Talli, che si conserva di una prodigiosa attività, saprà dividersi, prodigandosi. Metterà in scena una commedia, e subito dopo senza nemmeno aver tempo di raccogliere il plauso per la sua fatica, salirà in treno per arrivare puntuale a Milano, dove i suoi allievi, che sono molti e valorosi, lo attendono con impazienza; lascerà poi la cattedra per ritornare al palcoscenico in un'alternativa di attività destinata a produrre un duplice bene.

E un altro ritorno avvenuto con grande successo a metà dell'anno scorso e confermatosi non effimero in quest'anno, è quello di Febo Mari, artista di grande e nobile stile, che ha ricondotto alle scene un'altra assente, Giannina Chiantoni.

Una compagnia nuova di zecca è quella costituita dal Conte Mario Ferrari. Prima attrice è Olga De Dieterichs Ferrari, una russa romanizzata, nuova alle scene ma non all'arte perchè da qualche tempo recita in un teatro costruito nella sua villa a Roma; la compagnia entrerà nel novero di quelle normali militanti e viaggianti.

E poi? La prima attrice del Teatro del Popolo di Milano Gemma Bolognesi ha voluto tentare il capocomicato e si è unita a Luigi Zoncada che è il primo attore e direttore della nuova compagnia, la quale si è presentata con propositi modesti e sani. Buone commedie, recitate con coscienza da comici di razza e di temperamento.

Camillo Pilotto ha formato anch'esso una nuova compagnia: e siccome ora è di moda avere due prime donne, anche il Pilotto si è affrettato a procurarsene due: la Gasparini e la Merighi. Due giovani quasi nuove al teatro ma che — secondo la voce comune — hanno magnifiche attitudini.

E compagnie in gran parte nuove sono la Baghetti con la Ebe Merlini; quella di Marga Cella che ha Umberto Casalini come primo attore; quella De Cristofaro con la Daisy Celli; e la Capodaglio-Bocca-Olivieri, un insieme di artisti noti, stimati ed amati.

Questo è tutto il nuovo, o quasi. Ma l'anno comico sarà caratterizzato da più largo fervore d'opere. Accanto a gloriosi attori che ritornano (una della qualità più belle del nostro comico è la pura e grande passione per l'arte e per

OLGA CELLINI. IDA GASPARINI.
ELISENDA ANNOVAZZI. L. PANCRAZY.

la vita del palcoscenico) accanto a giovani animosi che cercano di farsi largo e di venire in luce, abbiamo la schiera delle compagnie che già si sono affermate e che hanno già una quotazione — per dirla con una brutta parola — nella stima del pubblico. Continuano quasi tutte a recitare e, presso a poco, composte nello stesso modo.

L'Almirante-Fiori, la Melato-Betrone (che ad onta di tutte le voci rimane ancora per quest'anno unita), la Bagni-Ricci, che sotto la direzione artistica di Ermete Zacconi esplica tutto un programma proprio — all'infuori delle recite straordinarie che il grande attore dà servendosi di questa compagnia — e che ha ottenuto bellissimi successi, rivelando due giovani artisti : Margherita Bagni e Renzo Ricci; la compagnia Carini dalla quale si è staccata, speriamo per breve tempo, Nera Grossi-Carini sostituita da Hesperia Sperani; la compagnia di Amedeo Chiantoni con la Peri, quella di Alfredo De Sanctis pressochè immutate, quella di Falconi con Paola Borboni (che momentaneamente riposa per motivi di salute, ma che tutti si augurano di rivedere presto al lavoro), la Ferrero-Rossi con Andreina Rossi prima attrice; la Ninchi con la giovane Annovazzi, la Menichelli-Migliari con la Dora in prima linea, la Sainati, la compagnia di Pirandello con la giovanissima Marta Abba; la Compagnia Bertramo con la giovane e valorosa prima attrice Letizia Bonini, che fu con la Duse.

E poi la compagnia di Dario Niccodemi con Vera Vergani; la Galli-Guasti che era la « ditta » più antica fra quelle oggi esistenti e che la repentina e lacrimata morte di Amerigo Guasti ha purtroppo troncata; la Compagnia di Antonio Gandusio che avrà come prima attrice assoluta Lola Braccini; quella di Tatiana Pavlova attrice russa che ha acquistato una nobile cittadinanza sul teatro italiano, nel fervore dell'ammirazione e delle discussioni che ha suscitato.

Senza dire delle compagnie dialettali che continuano a vivere prosperose; il grande Musco instancabile dispensatore di ilarità; l'ammirabile fiorentina Niccoli, la veneziana del Giachetti, la romanesca del Monaldi.

Dicono che ci sia una crisi del teatro. Sarà benissimo. Mai però abbiamo visto un numero così rilevante di compagnie.

Bisogna augurarsi che ognuna di esse trovi il suo pubblico : quel tanto di pubblico che le permetta una dignitosa esistenza. Ed è probabile che così avverrà.

Tanti nobili sforzi non possono rimanere senza il giusto compenso che essi meritano. Poichè è doveroso riconoscere che le numerose formazioni non sono state ispirate da criteri di affarismo, ma da una ardente passione di fare e di far bene.

Tra le qualità del comico nostro c'è anche il desiderio instancabile di rinnovarsi.

CARLO LARI.

L'ANIMA DELLA DUSE

di Ofelia Mazzoni

da "La Lettura" del novembre 1927

TEMPESTI — Arrivo a tempo a svignarmela, Buona fortuna!

TEMPESTI — E' a questo punto che deve aver fatto una sospensione! Senza rancore! E' buona, veramente buona!

LUCIANI (*lo guarda e continua*) — « E per darvene subito una prova, sono io che vi avverto che oggi alle 17 viene a trovarvi la contessa Giusti. »

TEMPESTI (*quasi tra sè*) — L'ora del the.

LUCIANI — « ...E poichè siete un gentiluomo, stracciate questo biglietto che è sempre compromettente per una donna, anche quando confessa un fallo che non ha commesso. »

TEMPESTI — Puntini...

LUCIANI — « Vi sarò sempre una buona amica! »

TEMPESTI — Punto esclamativo!!! Ho visto il movimento!

LUCIANI (*voltandosi pieno d'ira a Tempesti*) — Ma tu che cosa le hai detto?

TEMPESTI — Io? Io giuro che ti ho difeso!

LUCIANI — Si vede il bel risultato! (*Pausa. Poi con uno scatto*) Mi pare perfino d'essere stato giuocato!

TEMPESTI — Si capisce: avvezzo ai successi! Intanto straccia la lettera, poichè sei un gentiluomo.

LUCIANI (*mette in pezzi la carta*) — Ma vedrai che tutto non è finito. Siamo in principio!

TEMPESTI — Vuoi seguitare la commedia anche con quella signora? Bada che non sia un fiasco alla fine.

LUCIANI — No, caro, i fiaschi li lascio a te!

TEMPESTI (*sempre calmo*) — Non mi hai promesso di suggerirmi uno spunto buono se ti capita? E chi sa che questa volta...

LUCIANI — Perchè? Vuoi tentare di nuovo?

TEMPESTI — Potrei ottenere un successo anch'io.

LUCIANI — Ne dubito.

TEMPESTI — Finchè c'è vita, c'è speranza.

(*Suona il telefono.*)

(*Tutti e due guardano all'orologio*).

LUCIANI — Le 17!

TEMPESTI — Puntuale la signora contessa. Il preavviso dell'arrivo.

LUCIANI (*contrariatissimo*) — Proprio adesso! (*risoluto*) Lascio suonare!

TEMPESTI — Potrebbe essere qualche nuova chiamata dal teatro.

LUCIANI — E' vero! (*va al telefono*) Pronto!

TEMPESTI — E' lei?

LUCIANI (*fa segno di sì col capo.*)

TEMPESTI — Bada che è una donna per te necessaria! Sacrificati, sacrificati, se no in un giorno è capace di liquidarti la gloria!

LUCIANI (*telefonando*) — ... Sì, sì, venga, venga, sarà un onore, un piacere... (*non nasconde il suo malumore.*)

TEMPESTI (*prende il cappello e si avvia in fretta verso destra*) — Arrivo a tempo a svignarmela. Buona fortuna!

CALA LA TELA

Illustrazioni di **Vellani Marchi.**

ALFREDO TESTONI.

L'ANIMA DELLA DUSE

« ... e lottare, e agire, e migliorare, e *cercare*... cercare cosa? che? Non lo so, cara, ma fu sempre la mia sete cercare altrove! e come ero ancorata nel core! »

Queste, che sono preziosissime fra le molte preziose parole dove Eleonora Duse ha fermato un guizzo della sua inestinguibile luminosità, esprimono — dall'uno all'altro estremo — la sua possente anima antitetica di attrice somma.

Io penso che sarebbe adempimento di un nazionale dovere il ricercare nelle numerose lettere della Duse le più elette espressioni, e comporne pagine che ci darebbero di lei, fra tante biografie tentate, la imagine più degna: la tutta-lucente imagine da lasciar vedere alla folla.

La Duse nel 1906
(collezione Nunes Vais).

La folla, che fu la sua attrazione e la sua repulsione suprema, non dovrebbe conoscere di lei (come di ogni altra eccezionale creatura) che la fisionomia dei momenti sublimi.

Alcuni di que' suoi accenti saldi, precisi, impressi di un vigore e di una grazia insuperabili, ho, dalle lettere che posseggo, trascelti io stessa, e adunati nel mio recente libro « Con la Duse » dove alle testimonianze personali non ho voluto mescolare quelle che, nel tempo, altri mi aveva comunicate. Queste offro ora. Sono bellissimi segni dell'anima imperitura che spazia riposatamente nell'infinito, senza più patire il tormento della contraddizione umana, senza più dovere — appassionata come fu della vita — lottare col fiero angelo del suo destino.

« Come ero ancorata nel core! » Bene poteva affermarlo, e soggiungere — volgendosi a rimirare il passato —: « Tutta la verità d'allora è ancora ritrovabile dentro di me! » Fra inenarrabili tumulti, e migrazioni e mutazioni continue, attraverso tutti i necessarii disdegni della vita convenzionale, restò alla Duse il benigno sorridente volto che riflette la fiamma del domestico focolare, il volto della creatura che mira, commossa, i riti e le cerimonie antiche, fedele alla santità della vita, immune da perversioni e decadentismi.

Così attesta una sua lettera delle più gentili:

« Scrivimi e fammi scrivere come si è svolta la cerimonia nuziale di J. Io sono come il pubblico del loggione, e amo i romanzi d'amore a lieto fine, con le nozze, con le benedizioni, con le lacrime e coi confetti, e col pupetto (a tempo suo). Io sono popolo, e popolo resto, amando — ripeto — il lieto fine delle cose. Sperialmente in questo tempo, che tanto uragano bolscevisco si annunzia sul mondo ».

Anima elementare, popolesca veramente (e se tale non fosse stata, non avrebbe tanti tumulti accolti ed espressi) mi raccontava un giorno di una pia allucinazione sopravvenutale, essendo i giorni del Natale. Parlava con l'affanno dell'ancor eccitata commozione e della crudele tosse che la torturò per tutta la vita: «Ieri sera uscivo da una casa d'amici. C'era un turbine di nevischio. Mentre stavo per cacciarmi nel *coupée,* mi sono apparite due donne, che m'han chiesto la limosina, col caro accento del Friuli... Una aveva in collo un piccolo bambino addormentato: due povere povere gambette nude penzoloni. Ho dato qualche cosa, poi per via di questa benedetta tosse, mi sono rintanata nel *coupée*... Ma dopo un momento, nel buio, ho visto le due gambette ripenzolare luminose davanti a me e ho capito! ho capito che quel bambino era Gesù... Gesù che rinasce e rimuore sempre per noi... e l'avevo lasciato fuori, al freddo. Ho gridato al cocchiere, gli ho spiegato che volevo ritrovare quelle donne. Abbiamo tentato... ma vai di qua, vai di là... è stato impossibile! »

Gli occhi le splendevano dilatati a disperdere le lacrime, il viso le si contristava tutto dell'interiore rimprovero che l'anima le ripeteva.

ARRIGO MINERBI: MASCHERA DELLA DUSE
(E' uno dei molti studi fatti dallo scultore quando preparava il busto per l'atrio del Teatro Manzoni).

Un altro mi ribalena di questi suoi atteggiamenti di semplicità divota. Parlandomi, un giorno, dell'albergo di dove veniva, affermava di esservi rimasta alcun tempo volentieri, perchè confinava con un convento di suore che custodivano orfane bambine, delle quali, in cert'ore del giorno, le giungevano i canti:

«...offriamo a Te, Gesù! » All'orecchio mi riecheggia solo questo finale, che — accoppiate le sensitive mani — Ella accennava con una sommessa effusa voce, imitando il coro puerile, in un senso di non riflessivo abbandono, accumunate con le piccole ignare l'anima sua, cui donare, offrire era massima necessità.

Chi ebbe la sorte di chiamarla amica, sa che i suoi doni di dolcezza eran tali, da far dimenticare, nonchè perdonare, anche qualche ingiustizia cui poteva trarla un subito travedere. Il ricordo del suo ardore e del suo dolore abbaglia, e non lascia scorgere di lei che la bellezza.

Abbandono di confidenza, soavità di accettazione (accettare è pur bello quando si può tanto offrire!) culto della casa ospitale, rivelano queste sue righe, laggiadramente scherzose, luccicanti di malinconico sorriso e di buone lacrime:

« Ieri, per aiutarmi andare avanti, ho chiamato una sarta — sciccosa — ... cioè,

no, piano: (con questi chiari di luna!) Non una sarta sciccosa nei prezzi e atelier, ma sciccosa perchè capisce genere e genere, e così, dopo molto maneggiare di vestiti di Worth (che si tarlano negli armadî a tutt'andare!) abbiamo scelto un velluto verde marcio (eh?) e d'un vestitone *a coda* ne vogliamo fare una *palandrana* per portarla a casa tua.

« La morale di questo racconto è, che solo nel *palandranarmi* per venire da te ho trovato modo di sopportare la giornata... ».

Più tardi, lasciata la casa ospitale, le si rivolge amorosamente e se ne confessa nostalgica: nostalgica tanto, da non trovare intero il piacere dell'altre volte, nel mettersi al sicuro dal mondo fra le modeste amatissime sue quattro pareti.

E scrive: « Quando ritornavo a queste *épaves* dalla solitudine delle strade maestre e dal disgusto delle folle, il ritorno a casa m'era di conforto. Ma oggi non ho ancora trovato *il filo* per *ritrovarmi* a casa.

« Casa » questa parola che *pare* promettere rifugio e pace — e accoglienza — e... « *chez soi* » che tante volte diciamo: « come lo disidero »... ed eccomi ora a *girottolare* per le stanze... senza trovare quel senso di rifugio che altre volte ho sentito ».

E conchiude: « Per oggi non so dirti altro. Mi manca il cuore tuo che non si ritrova ».

Altrove, l'amore della casa, vivissimo in lei, peregrina senza posa e senza pace, si rivela e si sfoga in rimpianti e in esortazioni:

« ... Il lavorìo del cuore è senza tregua! Finchè vivrò mi rammaricherò di essere *andata a zonzo per il mondo,* quando non supplicavo che di restare! e no! non osavo neppure supplicare: *obbedivo* alla mia sorte che fu di lavorare. E così fu! Ora non ne soffro quasi più, ma... ma... qualche cosa che non è ancora spento dentro di me, cioè il ricordo di giovinezza, ritorna nelle giornate tristi e nel silenzio. Se chiudo gli occhi rivedo la *pena* d'allora, che fu però la sola *luce* che diede *luce* all'anima mia.

« Se la casa ti attrista, amala ancora di più, guarniscila, adornala, rifalla, metti i tappeti, fatti un cantone *confortable,* dove tu possa raccoglierti e ritrovare la tua forza ».

❦

Con questa domestica ansietà nel vasto cuore, fatto per tutto accogliere, obbedì Ella al suo destino « che fu di lavorare » di amare il lavoro su tutto al mondo, e di averlo viatico per la sua ultima ora. Ben seppe, in forza di quell'amore, come il lavoro — glorioso od oscuro — sia redenzione dal pericoloso barcollamento dell'anima nei giorni senza scopo, i giorni amarissimi perchè non utili, non offerti ad alcuno.

Ed ecco, dal fiducioso ardore d'operosità venirle queste purissime parole d'incoraggiamento e di consiglio:

« Son qui, *guardando la vita.* Nulla di più bello, nulla di più santo. Cerca un lavoro, un appoggio all'anima tua, all'anima tua che anela a più spazio ».

❦

L'appassionato suo bisogno di palpitare fra cose palpitanti, ebbe un fiero appagamento durante gli anni di guerra. La guerra Ella sentì con cuore di italiana e di combattente. Combattè — per alta virtù di immedesimazione — con quanti, noti e ignoti, andavano lassù a difendere la Patria. Come calde le sue parole intorno a quell'immane travaglio del mondo!

« La guerra è in ogni ora della nostra giornata, e a noi (che non siamo al fronte) questo attendere e tergiversare stanca e ne turba: mentre afferrare ogni volontà per la resistenza, per dominare l'attesa, per dimenticarla nel lavoro, è la sola cosa che può giovare! »

Ed eccola darsi anche direttamente, a quel tanto d'azione che le consentivano l'età avanzata e la infermezza:

« ... la sola cosa grave, degna, forse inutile ma necessaria allo sforzo comune, che deve essere completo, di tutti e per tutti, è accettare l'offerta che la Società Teatro Autori Italiani m'ha ripetuto ieri sera, e per quel tanto che posso *andare* coi miei camerati, a spingere questo Carro di Tespi lungo la frontiera, per dar qualche minuto di svago e d'oblìo a quelli che *tutto* donano.

« Ieri sera siamo rimasti, il Comitato e me, nel salone dell'Hôtel sino quasi mezzanotte.

« Non siamo d'accordo fra il Comitato e me, sulle idee d'arte e cinematografo, ma, al primo cenno della mia parte di *dover cittadino,* come *cittadina italiana* su questo siamo stati d'accordo.

« Se la forza fisica non è in me, mi rimane però qualche barlume e splendore che l'anima dona, e vorrei, illuminata da *questa* forza, concorrere ad accrescere quella di coloro che son lassù e lottano, e resistono e vincono.

« Ho dunque accettato, pur rendendomi conto del poco che (fisicamente) potrò resistere alla fatica del viaggio. Ho dunque accettato *di andare a Udine coi miei camerati,* non per parlare (parole vane) ai soldati, ma

per essere fra loro coi miei, ed essere conscia, con loro della grave partita che stiamo giocando.

« Non parlerò, ma sarò fra loro, per l'inaugurazione, e partirò il giorno 8 agosto ».

Più tardi, scampata alle bombe austriache su Udine, scrive:

« Udine, cioè vicino a Udine: dalla Braida di Ravagnano:

« Una parola sola per dirti che sono sana e salva. A voce ti dirò che giornata fu ieri. Oggi, con un'auto del Drappello Comando Supremo sono rifugiata qui... ».

Ed eccola fervere di assistenza a profughi e soldati:

« ... uscivo ogni giorno, e andavo dai miei Friulani, che spersi e dispersi, non dissero mai una parola, che fosse se non un rimpianto dolce dolce della casa perduta, e mai, mai, un'accusa, a nessuno. Mi dicevo che avrei passato l'inverno *illudendomi* di essere utile, in qualsiasi modo, a qualcuno!... »

La Duse nel tempo dei suoi maggiori trionfi.

La Duse a trent'anni.

A un giovane volontario bombardiere del Re, del quale fu madrina di guerra, scrive (nè so qual poeta abbia più forte — con più convinta anima — alitato nella fiamma dell'amor patrio, nè con gesto più bello, offerta riconoscenza ai combattenti).

« ... Forse dicendole il *vero*, sempre, tenendo l'anima tesa e ferma, *alla ricerca di* Lei, forse, *minimamente* posso esserle di qualche aiuto, perchè nell'ansietà, nel rischio, nell'attesa, nel vortice, ogni attimo ha un valore eterno, e io m'illudo che nessuno è solo al mondo.

« Dunque *le sono accanto,* e ho pur ricevuto la sua cartolina e la sua lunga lettera.

« Stamane, è appena appena *verso l'alba,* e cerco di scriverle qualche parola che le dia un attimo di conforto, *prima* che tutta la gente si svegli...

« ... ecco, di già, lontano, *si sente un tram* — il primo del mattino — che riconduce la gente al lavoro:

« Lavoriamo, tutti, tutti, ah, che nessuno sia solo! Io, mi vergogno tanto di vivere così lontana dal rischio, ma se ognuna di noi fosse degna di qualcuno di voi!

« Rileggo la sua lettera... Cosa faremo per voi, tutti, quando tornerete?

« Ma le cose eterne si compongono da sè — cioè, noi, non ne siamo che una minima parte.

« La forza, la pena, l'angoscia, l'ebbrezza di vivere... e la gioia di ben sparire dal mondo... tutte le forze eterne, son dalla parte vostra!

La Duse al tempo dei primi successi.

« Qui, s'annaspa la giornata, e solo pensando *ai soldati*, si ha il senso di vivere.

« Mi dica cosa fare per lei!

« A quest'ora, chissà che nottata,

« e chissà questa prima luce cosa vi appare!

« E che angoscia star qua, nell'inerzia.

« Quando può, mi scriva solo una parola — mi dia un cenno di vita. Lei *vede* la vita, e la guerra: lei è cosciente dell'immane *cosa* che state facendo: lei sarà immune, e lei accolga questa verità che sento, e la dico a tentoni.

« Sono a Roma, Eden Hôtel, via Ludovisi, ma *solo per qualche giorno.*

« Son qui per domandare lavoro a Claudel.

« Par niente ciò che le racconto, ma si va avanti a spintoni, a spallate, pur di trovare un po' di luce.

« Lei indirizzi, per *semplificare,* sempre a Firenze, via della Robbia, 54. Ho persona fidata che mi manda le lettere.

« Tutto al più, se questo foglietto le arriva, per *una volta,* indirizzi a Roma — Eden Hôtel — così saprò *un giorno prima* che il filo di pensiero rimane teso.

« Mi perdoni se *le domando* invece *di dare.*

« Ma chi non è al fronte, non ha più niente: qui, dalla parte di qua, c'è solamente questa *terra* d'Italia, e questa vale! — amatela!

« E' vostra! ah, ragazzi, che *tutto* avete compreso!

« *Ogni minuto,* il pensiero, la volontà, l'ansia, il rischio con lei!

« E. Duse.

« P. S. — Ecco, la prego, accetti queste violette.

« Son violette *d'un orto* intorno a Roma, fuori Porta San Giovanni. Son violette belle, che non ho altro da mandarle, ma *di fronte a un soldato tutto* diventa bello, e grande, e di valore!

La Duse prima di lasciare il teatro.

« *Son violette,* nostre, figliette piccole di terra d'Italia!

« P. S. — Supplico il *censore di non buttare* via queste violette, che vanno alla ricerca di un bel soldato d'Italia! »

Chi, avendo gustato del più alto successo, della maggiore fortuna, avendo goduto e godendo la più vasta celebrità, può conservare nell'anima il salubre senso della malinconia, quello è salvo davanti a Dio! La gloria umana non lo perderà! Di quest'alta malinconia era colma la Duse, nei non rari momenti suoi sublimi, e le segnava la via dell'Eterno, e, agitandola di un fiero inappagamento, faceva di lei il grande albero con le radici bene profondate e avvinte, e con le sensibili ramescenze tese nell'ansia della maggiore altezza, del più largo spazio, del sempre « cercare altrove » pur sentendo il « cuore ancorato ».

Con evidenza massima, il senso di quella grande malinconia (ritrovabile anche nelle imagini sue giovanili, e dalla quale è riscalpellato sublime un volto che potrebbe essere giudicato comune) è in queste parole, che sembrano estreme:

« Da oggi metto il mio vestito blu da soldato (invalido, ma soldato) e, come dicono i giovani nostri... non tornar più! »

Non tornar più! nonostante l'inesausto amor della Patria! Rimormorò forse Ella queste parole (che riportano l'eco dell'altre divine: tutto è consumato!) quando si accinse a ritraversare l'Oceano, per compiere il suo destino di lavoro, in povertà.

La preghiera fu accolta da Dio, che ama chi tutto, con buon volere, sofferse.

E libera fu, nel tanto sospirato Infinito, l'anima immortale.

OFELIA MAZZONI.

TATIANA PAVLOVA

di Silvio D'Amico

da "La Lettura" del luglio 1928

TATIANA PÀVLOVA

« Gelosia ».

Tatiana Pàvlova non ebbe, al suo primo apparire sulle scene nostre, quel che si dice una buona stampa. Ella si conquistò prima il pubblico che i critici: i quali, se oggi le son quasi tutti favorevoli, in quell'inverno del 923-24 ebbero paura di compromettersi; e a voler citare in un quadro d'onore quelli che le fecero subito buona accoglienza, si rischierebbe di fermarsi a un nome o due. Lasciamo andare.

Certo si è che almeno da principio la Pàvlova, arrivataci dalla patria del balletto russo, ci apparve come un'interprete soprattutto visiva.

Cinque anni fa, la messinscena delle nostre vagabonde compagnie era, di regola, ancor più misera che oggi non sia: e la prima novità della novissima attrice fu nell'adozione d'un metodo in cui la dizione non ha più, come da noi, un'importanza quasi esclusiva. Il famoso problema della pronuncia esotica della Pàvlova, che allora scandalizzò mezzo mondo, era implicitamente, se non risolto, eluso da questo nuovo sistema: in cui mimica, atteggiamenti, arredamento, luci, composizione del quadro, venivano a collaborare in primo piano con la parola, ridotta così a *uno* dei mezzi d'espressione.

E quanto al quadro scenico è verissimo che, nei tentativi delle nostre varie «stabili», e delle cosidette compagnie nuove, anche i nostri occhi avevano già goduto a teatro, in parecchie se non proprio infinite occasioni, la parte loro. Ma che questo godimento fosse, insieme, qualcosa di visivo, e di sentimentale, e di cerebrale; che, cioè, i quadri offertici dai nostri bravi scenografi e maestri di scena adempissero sempre al còmpito cui dovevano adempiere, ossia a quello di esprimere e interpretare, ecco dove nasce il punto interrogativo. A molti di loro, e specie ai più desiderosi d'essere eleganti e signori, era accaduto di confondere piuttosto spesso messinscena bella con messinscena sfarzosa: che è, come oggi ognun sa, un bell'arbitrio.

I criterî che la Pàvlova, non diciamo annunciò per prima, ma insomma adottò metodicamente, furono altri. Creando, come si usa da un pezzo in tutt'i paesi civili di questo mondo, scene apposite per ogni lavoro, disciplinò subito i suoi scenografi (tutti italiani fino a questi ultimi tempi), perchè dessero a lei e all'autore, quegli aiuti per cui il teatro ha ragione di esistere. Sicchè, per esempio, al primo atto del *Sogno d'amore* di Kossorotof, la Pàvlova appare nell'interno d'un *cabaret* parigino: ambiente rosso cupo, d'un atroce gusto locale, e sinistramente illuminato: la bolgia, donde Andrea trae Maria. Il contrasto è vivo col secondo e col terz'atto; dove i due innamorati andati a tessere il loro idillio borghese riappaiono sullo sfondo d'un sereno scenario estivo, sala terrena d'una villetta, con fuori la visione della più verde e luminosa e addomesticata campagna: solo alla fine del terz'atto, approssimandosi il distacco, la sera scende, e il tempo si oscura per un sordo temporale imminente, accennato con discrezione nei brontolii del tuono vicino e nel gracidar delle rane nel lago. Al quarto, di nuovo nella bolgia: dove Maria torna a sprofondare senza salvezza. E si noti una volta per sempre: in questi ambienti la luce non è data secondo la distribuzione irrazionale che si usa nei nostri teatri, dove la si fa piovere ugualmente da tutte le parti, per pregiudizio retorico che l'artista e la sua mimica debbano essere perfettamente illuminati in qualunque punto e in qualunque momento (l'attore italiano è «l'uomo che non fa ombra»). Qui come è naturale (e come da noi aveva tentato alla meglio il solo Bragaglia nel suo teatrino) la luce proviene da un punto luminoso, per esempio da una finestra soleggiata, o da una lampada, ecc.; l'ambiente e gli attori si giovano dei suoi giuochi. Infine, le vesti e gli atteggiamenti stessi degli attori sono in evidente armonia con le scene e con le luci; e mirano anch'essi, melodiosamente, a «interpretare».

« La Signora dalle Camelie » (bozzetto di M. Pompei).

« Psiche ».

Di tutt'altro genere, e tipicissima, la messinscena di *Miss Hobbs*; ambiente alla *Vogue*: un salotto nordamericano, ultramoderno, di tòni bianchi, neri e oro; e poi il tenero interno di un *cottage*; poi la cabina di un *yacht*! Scenarî e, se Dio vuole, costumi russi autentici, in *Kasatka* d'Alessio Tolstoi; un po' troppo melodrammatico quello dell'ultimo atto sulle

rive del Volga (che il buon pubblico naturalmente applaudì: lo scenario!). Bella, ma archeologicamente realistica, la messinscena del *Lupo di Gubbio,* che invece ne avrebbe richiesta una stilizzata e irreale; semplicissima eppure d'atroce suggestione la nuda cucina dove si svolge l'immondo dramma della *Signorina Giulia* di Strindberg, fra il giuoco delle ombre lunghe dei personaggi, che la luce proveniente da una stanza attigua proietta paurose sulle mura dell'ambiente servile.

« Romanzo ».

Dunque i primi collaboratori della Pàvlova sono stati i suoi scenografi e apparatori: Bianchini, Grandi, Pompei; a cui soltanto adesso si sono aggiunti dei russi: lo Strenkowski come *metteur-en-scène*, e, saltuariamente, qualche pittore e pittrice. A costoro, la Pàvlova ha intonato i suoi attori; che nei primi tempi, quando cioè la loro maestra nutriva ancora illusioni poco italiane (imporre le « parti » a memoria, abolizione del suggeritore, ecc.), tradivano più cura d'insieme che genialità di particolari; e che più tardi, ripresi fatalmente nel gorgo del girovago e improvvisatore teatro nostro, sono stati composti con meno studio, e riabbandonati, un poco, alle loro personali bravure. Tuttavia è certo che, anche oggi, se in Italia esistono sì e no due o tre compagnie che non sbraitano nè balbettano, ma *recitano,* una di queste è la compagnia Pàvlova.

E intendiamo parlare specialmente di lei, quando diciamo che la Pàvlova *recita.* Ossia, di regola, disegna, compone, sottolinea, gradua, ricama, accenna, suggerisce, con un'arte elegantissima e sottile, di rilievi impercettibili e di silenzî sapienti, che mira a dare l'intelligenza d'ogni minimo dettaglio. La sua stessa pronuncia im-

« La donna e il burattino ».
In alto: « Psiche ».

« PSICHE ».

perfetta, che le fa mancare più d'un effetto di dizione, la costringe ad accentuare il gioco mimico, sicchè spesso si ha l'impressione ch'ella reciti, per dir così, *allo scoperto*: come confessando chiaramente « vedete, io non sono una donna, sono un'attrice; che non è, ma *rappresenta,* questa o quella donna ». In altri termini, certe creature di questa raffinata civetta dell'arte, ci appaiono come quei disegni antirealistici per eccellenza, dove ogni figura è ben nettamente stilizzata da una linea che ne rileva, con amabile sfacciataggine, il contorno. E' allora che vengono al mondo la sua *Miss Hobbs,* pupattola avventurosa e bizzarra se altra mai ve ne fu; la Lisa del suo *Pigmalione*, ironica, caricaturale e shawiana, quanto quella della Gramatica è verista, umana e sentimentale; e la protagonista de *L'ufficiale della guardia* di Molnar, la commedia più commedia che sia stata scritta, e dove la Pàvlova è più Pàvlova che mai: marionetta incantevole, parente stretta dei mimi impeccabili e dei danzatori depilati che la Russia manda in giro, da un decennio a questa parte, a sbalordire la decadenza del secolo corrotto.

« ZAZÀ ».

Pure, l'arte della Pàvlova non si risolve soltanto in questi giochi virtuosi. E se volessimo descriverla con un esempio significativo su tutti, ci rifaremmo alla sua interpretazione della *Signora dalle Camelie*. Qui, rimettendo in scena dopo tre quarti di secolo il naturalismo romantico del buon Dumas, l'attrice modernissima s'è come preoccupata, in principio, di chiedere scusa al pubblico; di dirgli: « abbi pazienza, lo so, queste cose non sono possibili, è una storia d'un'altra

« La donna sullo scudo ».

età, tu sorridine come vuoi, ne sorrido anch'io, ma sta a sentire »; e così, presentandoglisi negli scenarietti bamboleschi del nostro freschissimo Mario Pompei, incomincia dall'offrirgli i primi atti come in una sorta di ripensamento ironico, con un lieve tòno parodistico. Ma non appena, attraverso questa furba trovata, ha indotto gli spettatori a una sorta di nostalgia fra sorridente e tenera, allora a poco a poco la sua Margherita sostituisce, al gioco, il palpito; alla fine del terz'atto, del quart'atto, son lacrime vere; sulla scena della morte al quinto, le signore tirano fuori i fazzoletti; e quando sulla discesa del sipario si rifà la luce in sala, tutti i nasini sono luccicanti.

Chè il fondo vero della Pàvlova, sotto tante e così varie e scaltre apparenze, è poi romantico. E siamo tutti d'accordo, credo, nel riconoscer che la importanza classica, la quale richiede tra l'altro una dizione di sicurezza impeccabile, non è roba per lei: ricordiamo come fallì nel *Lupo di Gubbio* o, per passare a tutt'altro tipo di classicità, nell'*Incendio al Teatro dell'Opera.* Ma sul serio s'è veduto tra noi, al giorno d'oggi, un romanticismo più liquido di quello che la Pàvlova ci regala nella beata oleografia del *Romanzo* di Sheldon? Essa lo recita con una confessata melodrammaticità, figurando una grande cantante italiana di settant'anni fa capitata in mezzo ai puritani della New York d'allora, tra marsine e gonne a cupola che invadon la scena. Guardatela quando irrompe al prim'atto, nel gran salone illuminato per la festa in onor suo; porta una crinolina color fragola, scollata alla moda del tempo, i riccioloni nerissimi pendenti intorno al dolce ovale del volto; uno splendore. Il pubblico ingenuo si mette a batter le mani, e sarebbe difficile dargli torto: perchè qui ella comincia a dar vita a una stampa colorata 1860, e lo fa stupendamen-

« Amore e raggiro ».

te. Guardate con che artefatta e immacolata grazia s'atteggia; e l'incredibile levità con cui s'aggira, entro la gabbia della crinolina, fra il labirinto dei mobili di scena; e come si siede, un po' da per tutto; e come china la testa, come strizza le labbra, come si nasconde nel ventaglio, come fa brillare i gioielli, come piega le mani, come tende le dita. E' lei che crea, dal pallido suggerimento dell'autore, la figura d'una diva canora del bel tempo antico, quando il canto frangeva i cori e suscitava follie. Potete star sicuri che il caso mettendola di fronte al fanciullone (un pastore evangelico!) innamorato di lei, non potrebbe far scoppiare più vittoriosamente di così le seduzioni di questa donna. Contrasto che si ripeterà sino alla fine del terz'atto, quando i due si separeranno, nella sera dell'ultimo addio, egli sempre austero, innamorato e desolato, ed ella nel suo castissimo e tenerissimo *deshabillé,* inginocchiata in mezzo alla scena, con le ampie vesti diffuse intorno alla persona, le mani al petto, i grandi occhi umidi al cielo: che acquarello!

« Anna Orlova » in « Tra vestiti che ballano ».

E adesso pensate ai puri lineamenti della sua Polina, la donna amorosa e delusa della *Moneta falsa* di Gorki, e alla tragedia delle maledizioni ch'essa lancia sottovoce al suo uomo, con quella secchezza tranquilla, che svela il fondo della disperazione, prima d'andare a buttarsi sotto al treno. E pensate alle grida materne, smarrimento fisico, strazio di viscere, ch'essa leva in certi drammi concepiti dal nostro Rosso di San Secondo per lei: *La scala,* e forse un po' meno *Una cosa di carne,* ma soprattutto quegli ingannatori *Vestiti che ballano,* a cui la Pàvlova riesce dapprima a conferire un colore e sapore esotico, donde poi balza fuori, veemente, l'urlo d'un'animale umanità. Pensate al suo pianto in *Kasatka,* nel *Sogno d'amore.*

Ma dove la vita divora veramente tutta l'arte, che sparisce come consumata da una fiamma interiore, è nel prim'atto della *Signorina Giulia* di Strindberg; le cui note spaventosamente perverse sono incise da lei attraverso pause sottili e formidabili, con una potenza inaudita, e insieme con un carattere impeccabilmente aristocratico. Qui sì malgrado le prolissità, le divagazioni teoriche e i ripugnanti vizi dell'opera, ci sentiamo stretti alla gola dall'incubo, a un certo punto divenuto insopportabile. E nel veder la balda contessina precipitare entro l'abisso della propria carne imbestiata, e riuscirne disfatta, ci riesce impossibile non paragonare idealmente gli abusi del realismo volgare, a cui troppi artisti ci hanno abituato, con lo stile perfetto di questa signora della scena.

SILVIO D'AMICO.

Fotografie delle Ditte Camuzzi Lomazzi; M. Crimella; Disetti e C., di Milano; F. Bixio.

« Infedele ».

<u>IRMA ED EMMA GRAMATICA</u>

di Eligio Possenti

da "La Lettura" del novembre 1928

IRMA ED EMMA GRAMATICA « TERESA RAQUIN » DI E. ZOLA.

IRMA ED EMMA GRAMATICA

Gli anni affinano l'arte dell'attrice e la indorano con la luce dello spirito; s'intende dell'attrice che vive in una regione superiore, intesa al suo sogno e distaccata dai sentimenti quotidiani e comuni. L'arte dell'attrice pare s'affermi proprio quando all'estro s'aggiunge la meditazione. La tirannia dell'età costringe attrici a privare le scene delle loro grazie se a queste e a null'altro devono la loro riuscita alla ribalta. Ma se qualcuna, particolarmente benedetta, oltre a quelle, possegga un'anima capace di sottile semplicità, di adesione perfetta al tormento o alla gioia delle creature interpretate, di spiritualità di recitazione, cioè di cristallina sincerità, e sia da porre fra le elette, viene dal tempo circonfusa di misteriose fosforescenze. Scemano intorno le frivolezze e gli ardori, ma ingigantisce il fascino dell'artista: come se da una guaìna, cesellata e costellata di pietre preziose, uscisse d'un tratto la castità d'una lama che irraggi splendore di stelle. Chi vede più lo scintillio delle gemme?

A chi si commuove e s'esalta del miracolo, taluno, che ha visto e ascoltato l'attrice nei giovani anni d'entrambi, quand'ella era nel trionfo de' suoi vezzi e lo spettatore coetaneo non era ancora miope, dice: « Non è più quella d'una volta! L'aveste vista, signori, e ascoltata dieci, quindici anni fa! » Dice, e non s'avvede che soltanto a costo delle pene trascorse, delle esperienze, delle sofferenze, dei trionfi, degli amori e dei dolori, l'attrice si offre nella raggiunta purezza del suo spirito fatto dovizioso. Dice, e non s'accorge che soltanto in quel punto è veramente lei stessa, libera d'ogni peso umano e ricca d'umanità e può trasfondere, come attraverso una trasparenza, i doni dell'arte al pubblico, in una comunione tersa di spiriti, in un linguaggio aereo e chiaro, un linguaggio d'angiolo. L'arte sua, sola, trionfa, fuor dei confini e delle regole.

IRMA GRAMATICA: ESPRESSIONE.

S'ha da ricordare la Duse? Renato Simoni, nel suo discorso commemorativo, ha penetrato e descritto i tre momenti, la trinità della sua arte: la ricerca del vero, quella del bello e l'elevazione nelle sfere dello spirito; ma, al tempo stesso, ne ha rilevato l'unità. E l'ultima espressione della grande Eleonora che altro era se non la limpida rivelazione di quello spirito che, attraverso il vero ed il bello, con la meditazione del tempo, s'era fatto degno di assurgere alla perfezione dell'arte e dell'anima? La spiritualità dell'ultimo periodo esisteva nel primo e nel secondo, ma avvolta in veli diversi: alla fine s'è levata, spoglia, in un nimbo luminoso, a largo e morbido battere d'ali. Irma ed Emma Gramatica intravedono quest'orizzonte di liberazione, e l'arte loro, che è fatta essenzialmente di musica, chiara si sprigiona e si mostra.

Non si erra di molto pensando che Irma Gramatica, se avesse avuto voce bastante per il canto, avrebbe scelto tra le arti della scena la lirica e in un trillo avrebbe lanciato l'anima alla folla con il generoso e ardente fervore della sua esaltazione. Basta osservarla quando recita. Qualunque sia la figura creata sulla scena, dalla *Figlia di Jorio* alla *Seconda moglie* all'*Ombra,* la prima impressione da lei destata è musicale. Si presenta cioè, prima ancora che agli occhi, al mistero dell'essere. S'aspetta che allo schiudersi delle labbra debba sgorgare un canto; invece squilla una battuta. E s'ha un disinganno. Piccola cosa l'accento del discorso quando s'attende una nota modulata, un fruscìo d'anima in un ritmo canoro, un incanto cui ella s'abbandoni, rapita nel proprio rapimento.

Le sue prime parole giungono all'orecchio stranamente, quasi brividi che tintinnino; il loro suono è secco, strìdulo, al paragone di quello di cui la sua comparsa aveva acceso le lusinghe. Inoltre, il suo primo parlare sorprende per la fulgidezza della dizione. Il canto mancato si scioglie in una pioggia di sillabe, ancora frementi dell'impeto lirico, guidate nell'aria da regole molto simili a quelle che valgono a liberare dalla grata delle righe le nere gocce delle note. La frase si stacca dalle labbra sillaba per sillaba e, appena pronunciata, non appartiene più a chi l'ha detta, ma sta sospesa nell'aria, quasi scritta con il fiato, sì che par di leggerla mentre la si ode: rimane librata dinanzi ai nostri occhi e si cancella soltanto al seguire della successiva, ugualmente sonora e stampata. E, allo stesso modo dello spiccare della frase, e al tempo medesimo, ogni parola di cui quella è composta spicca a sua volta con la nitida saldezza delle sue lettere, staccata e da quella che precede e da quella che segue: tra gli spacchi spira l'aria. Sicchè Irma Gramatica attua il miracolo della frase unita e distinta, composta e scompo-

IRMA GRAMATICA NELLA COMPAGNIA TALLI GRAMATICA CALABRESI.

sta, che dà il senso totale e i significati particolari, il pensiero e il sentimento da essa espresso, nel suo suono e con il suo senso.

Nè intorno alla frase e alle parole è un bruscolo o un fronzolo o un'ombra o una spuma o un cirro. Non si rincorrono frasi e parole, a mo' di nuvolette che si sfiocchino. Ciascuna ha il suo profilo: un orlo ne orna il contorno. Le son da pigliare così, nette e schiette, tra pollice e indice, per ricollocarle pari pari nel testo donde sono state tolte. Ma non sono più le stesse. Sembrano tali e quali a vederle e a udirle, ma, se si potessero davvero toccare, scotterebbero i polpastrelli. Sono passate attraverso un'anima rovente. Non si sono fuse perchè quel calore è d'arte; e il calore dell'arte avvampa e, invece di bruciare, vivifica. Se sono parole di gioia squillano, se sono di dolore gemono, se d'odio tintinnano come coltelli, se d'amore tremano come monili su un braccio affettuoso; ma sempre con l'energico suono dell'acciaio percosso. La frase è ogni volta pensata e sofferta; e, se improvvisa e dettata da un moto del cuore colpito o estasiato, ha la saettante chiarità d'un lampo. Gli accenti della naturalezza genuina danno ad essa la freschezza del linguaggio. Le insidie del linguaggio letterario non inducono Irma Gramatica a modificare o allentare i toni che la sua sicura sensibilità le suggerisce. Sulle sue labbra la frase si monda d'ogni tendenza declamatoria, si piega duttile e docile, placa le civetterie stilistiche, si purifica dei vezzi della propria musica per assumere le nuove vibrazioni e prender suono sull'accordo di una verità adamantina che contiene e rassetta la frenesia del canto in una vigile e turgida semplicità di discorso. La quale ha, del canto, le nostalgie e le veemenze, e, della parlata quotidiana, la poetica esattezza e la penetrante umanità. La frase acquista la luminosità prevista o indicata dal testo, ma a condizione di lasciarsi modulare secondo il talento dell'attrice.

Irma Gramatica « Figlia di Jorio » di G. d'Annunzio.

Irma Gramatica domina la frase come domina le figure interpretate: le compone allo stesso modo dello scultore. Le guarda, le ritrae, le modella; e qui un colpo di pollice, là uno di bulino, e poi una carezza, qualche passo indietro, uno sguardo e sempre uno scontento scrollare di spalle, una sorta di irritazione per il disappunto di non raggiungere mai la perfezione della cosa sognata nella creta plasmata con la magìa dell'arte. L'irritazione dell'artista insoddisfatta s'avverte in tutte le interpretazioni di questa attrice. E' in ogni creatura da lei vissuta sulla scena un che di armato e di ostile. Agli occhi nostri, al nostro spirito sembrano perfette, eppure ella è lì, con la sua forza di conquista e con il turbamento che trema sotto le passioni rappresentate, ad avvertire che ben più alta e vasta e possente era la figura che ella immaginava e voleva nella sua tormentata sete di bellezza

e nel suo vittorioso ma impersuaso slancio verso le vette più alte.

E' anzi, questa presenza dell'artista, nonostante la potenza dell'attrice che sa confondersi con il personaggio, la più profonda caratteristica di Irma Gramatica; quella che offre lo spettacolo della creatura foggiata, ancora accesa dello spasimo della creazione; della materia conquistata che conserva ancora le tracce e gli echi della lotta; e, di più, la lotta stessa, fatta persona, che continua alla ribalta, sempre, anche quando il personaggio è ormai apparso molte volte, fra il desiderio d'elevazione e la costrizione dell'idea e della umanità, fra quello che l'attrice è riuscita a fare, e che ci entusiasma, e quello che ella vorrebbe che fosse, per poter, finalmente, entusiasmarsene a sua volta. La lotta che si rinnova è la creazione che si ripete, è la vivezza perenne del personaggio, è il suo rinascere con il magato gioco della corolla che si schiude ogni giorno alle prime luci dell'alba.

IL PIÙ RECENTE RITRATTO DI IRMA GRAMATICA.

Per questo le sue creature, oltre che segnate dai tratti della verità, sono adorne di quelli della maestà. Quando per noi sono mirabili, sembrano colate nel bronzo e si pensa che, bussando con le nocche, debbano tinnire. Se ne vedono subito le grandi linee. Di esse si preoccupa Irma Gramatica che vive nella regione dei vasti spiriti e costruisce a blocchi incandescenti. Le scintille del suo talento si scorgono dopo aver assuefatto l'occhio al bagliore tutto. Non è un'artista che si riveli a poco a poco, con cauta parsimonia, e che si debba ricercare nei particolari e nelle minuzie. Si presenta intera all'inizio; e le successive scoperte che, a mano a mano, in una pausa, in un gesto, in un atteggiamento s'hanno da fare, più colpiscono e beano l'animo dello spettatore che già si credeva nel suo miglior diletto contemplando il complesso dell'opera. E allora è tutta una festa nell'animo, quasi la gioia infantile di chi, arrivato su una cima, si esalti nella visione del panorama abbracciato dal suo dilatato stupore e soltanto dopo un poco discerne i campanili giù nelle vallate e i fiori d'alpe che spuntano ai suoi piedi e si rallegra del bene più ampio nel possesso di quelli minori.

Costruisce a blocchi. Non entra nelle creature da interpretare con la dolce timidezza di chi sia disposto ad annullarsi in esse. Non le tratta con amicizia, non s'insinua con sorniona accortezza per renderle familiari ai propri sentimenti, per assumerne alla chetichella i palpiti e il respiro, per carpirne e sorprenderne i segreti, per scomparire piano piano in esse e diventare quali sono e alla fine mettersi al loro posto. Le affronta d'impeto. Afferra il personaggio per le braccia, lo fissa, occhi negli occhi, e lo piega, lo annienta per farlo rivivere, desto e intero, dentro di sè. Non subisce le creature, le conquista; non si adatta ai sentimenti altrui, li fa proprii, li trasfonde in sè, li assorbe. Non è l'attrice che scompare nel personaggio e s'abbandona ad esso; ma è il personaggio che diventa carne della sua carne, spirito del suo spirito, sicchè non si sa più dove il personaggio finisca e l'attrice cominci, ma entrambi si rinnovano in una sola creatura che recita e vive al tempo stesso, che è nata nel cervello d'un autore e pare sempre esistita sotto le spoglie dell'interprete.

Sarebbe di pura austerità classica se la sua foga non le desse un'animazione irrequieta e nervosa e non scuotesse il personaggio con improvvisi mutamenti, scatti, impazienze, rapidi sfoghi, pause agitate. Nella composta armonia delle grandi linee ella dà esca ad una febbre cocente che di-

scioglie la solennità, le toglie fasto e sussiego, ne trasforma le doti in altrettante più agili, mobili, vicine alla sensibilità moderna. Sulla scena si muove svelta e felina! Il suo gesto è sempre un fremito prolungato nelle braccia e nelle mani, che vibrano, e non mai risolto: non è un atto della persona che si conchiuda nel movimento fisico: è così connaturato con il patimento, da esserne l'espressione immediata e diretta. Spesso è un nuovo tocco alla figura dato nel fervore della recita. Accade che, d'un tratto, Irma Gramatica arricchisca la sua creazione con un nuovo estro: talora è un'ombra del volto o uno sguardo o un grido o una pausa, ma così eloquenti da suscitare una chiarità senza pari. Guardare il suo volto, mentre recita, è volgere gli occhi su un piccolo e non torbo lago alpino che al gioco delle nuvole trascolora e cangia, incessantemente diverso. Tutto sa dire con la fisionomia. Il dolore la solca de' suoi segni e spreme dalle pupille lacrime di piombo sulle gote incavate; la gioia le accende gli occhi e sprizza una fresca letizia di vivere da ogni poro delle guance raccolte nel sorriso. La parola della sofferenza o della letizia esce dalle sue labbra quando già la diversa emozione ha trasformato il suo essere. Non recita, ma continua sulla scena le vite che ha meditate e intuite a casa sua, con il testo alla mano e l'anima in tumulto; e quando rientra fra le quinte ci s'illude che la finzione non s'interrompa ma seguiti fuori della nostra vista. Tanta, è la verità dall'artista manifestata nuda e limpida con il sentimento racchiuso nel verbo e, in aggiunta, con l'intensità del canto soffocato: verità che dà alle figure contorni decisi, e rilievi compiuti e fissa il personaggio in una forma precisa e definitiva. L'arte sua è, al par della voce, netta, chiara, metallica; trae la poesia da una semplicità simile a quella degli spettacoli della natura; arte povera nel senso francescano, con il saio del pellegrino, ma armata e combattiva come un crociato; avversa alla grassa opulenza, al conforto dell'artificio, al sollievo di qualche mollezza; luminosa e assetata di luce, sempre pronta all'ebbrezza di palpitare con l'anima collettiva in un'unica commozione e a trarsi dietro, nell'ascensione, le folle. E le folle salgono spedite e si trovano in alto senz'avvedersene. Ella ha respiro per tutti.

EMMA GRAMATICA «SANTA GIOVANNA» DI G. B. SHAW.

Dare il senso dell'altezza è proprio delle Gramatica. Anche Emma porta le anime in volo. Diversa e lontana da Irma, ama ella pure le solitudini delle vette. Le raggiunge con un'arte differente, quasi opposta, ma altrettanto elevata. La sua musica è pacata e lenta. Non irrompe, non freme di repressi furori; è ispirata ad un dolore segreto e riposto, quasi alla pena di vivere tante vite senza goderne mai una sola, di non ritrovar più sè stessa dopo essersi prodigata a dare il soffio vitale a tante creature dell'arte. Largo e solenne è il suo ritmo. Talvolta, quando esprime il male d'una creatura, è come avvolta in un immaginario manto ieratico e gestisce e si muove con la dignità d'una sacerdotessa. Non è coturnata, ma il suo passo fa, talora, pensare al coturno delle tragedie antiche. Vive e descrive insieme la vicenda delle sue eroine: è con esse e, al tempo stesso, ne è un po' al di fuori; ne rappresenta le passioni con una paziente ri-

cerca delle molle più profonde e ne canta sommessamente la storia dolorosa: attrice e rapsode, donna e strofe, con una misteriosa malinconia nascosta nella voce, rivelata da certi toni rauchi e radicati in remoti singhiozzi. Anche nella sua gioia è una eco lontana di tristezza; un mònito d'ombre nei momenti di sole.

Senz'aiuto della natura che ha creato ostacoli sulla strada del suo destino, ha vinto la natura e l'ha domata. La sua forza è tenace. Non agguanta il personaggio, ma lo soggioga interrogandone il segreto con un'ostinata e disperata volontà di conoscenza: e quando l'ha reso docile ai suoi comandi, gli dona la più pura delle sue ricchezze: quella del sogno. Qualunque creatura al contatto del suo spirito si mette a sognare, perfino quelle, incapaci di sognare, di Shaw. I sentimenti non si manifestano con piglio risoluto; palpitano in un mondo di sogno, in cui il bene e il male per un verso, circondati come sono da un fluttuante velo azzurro trapunto di stelline, diminuiscono la loro violenza drammatica, ma per un altro l'aumentano perchè la vaporosità del sogno ne accresce i contorni e li sfuma in un'onda d'organo. Emma Gramatica non dà di una figura un disegno definito; lascia intorno tremare un alone di luce che si dissolve, dolcemente. Il senso dell'universalità è dato da Irma con la saldezza esemplare del blocco granitico scolpito; da Emma, con la nebulosità illuminata dei contorni che, seguìti da ciascuno a perdita d'occhio, si ricongiungono nella creatura ideale, tragica o no, dall'attrice suggerita.

EMMA GRAMATICA « VIA BEL GARBO » DI L. D'AMBRA.

Già prima si potevano notare queste diversità nel modo dell'arte delle Gramatica anche con il confronto delle differenti interpretazioni, ad esempio della *Nora* ibseniana da entrambe fatta vivere sulla scena; ma meglio appaiono da quando vanno per la gioia del pubblico recitando insieme. Anzi, sotto il rispetto di quel che s'è detto, Emma Gramatica è un'attrice romantica.

Ma non s'ha da attenersi a tali definizioni buone per catalogare le vite mediocri e tutt'al più per facilitare la memoria scolastica. L'arte non è nè classica nè romantica: è un miracolo che supera le contingenze storiche e si lascia assegnare all'una o all'altra categoria a seconda che all'una o all'altra s'accosta: ma Eleonora Duse non è suscettibile di classificazioni e Irma ed Emma Gramatica, che splendono nella sua orbita, sfuggono alle qualifiche dei raccoglitori di farfalle.

La pena di vivere è nel fondo d'ogni interpretazione di Emma Gramatica. Mentre soffre i dolori delle creature rappresentate, ne prova compassione; vorrebbe venir loro in aiuto, confortarle, dedicarsi a guarirne le ferite, ma non può che ripeterne i lamenti e le sofferenze e, senza volerlo, tradisce questo suo rammarico, questa inutile nostalgia di bontà. Nessuna irritazione nella sua recitazione; ma, al contrario, una rassegnazione desolata. Non s'avventa in scena; entra lenta, lieve e greve, come trascinasse un gran peso: il peso di un'anima malata. Sul suo volto non passano ombre perchè, nel dolore, si disfà: gli occhi s'imper-

lano e si dilatano, le labbra si stendono aride, la voce esce roca come le ultime gocce da una fontana; nel suo soffrire non è lo spasimo, acuto ma placabile, sibbene lo smarrimento e l'angoscia, nei quali è celato un vago desiderio di morire per ritrovare la pace. Dalla «Sirenetta» della *Gioconda* alle *Medaglie della vecchia signora* si svolge la teoria delle sue sofferenze d'arte; e pare che tutte le creature da lei interpretate non siano lontane le une dalle altre. Ella lascia sempre una lunga ombra in cui ciascuna può successivamente e vicendevolmente congiungersi. Non dimentica il male delle altre, quando soffre il male di una: nel male di una rievoca un po' quello di tutte. Sembra le conduca per mano lungo la via del dolore, turba di cento volti uguali al suo, turba di cento anime delle quali ella è la segreta custode.

EMMA GRAMATICA « LE MEDAGLIE DELLA VECCHIA SIGNORA » DI BARRIE.

E' nella sua arte una sorta di pànico: nulla in essa s'abbandona e si isola. Stare uniti è il modo di farsi coraggio per le vie dell'arte e del dolore. Ogni sua figura è avvinta alle altre da legami impercettibili, ma sensibili, ad uno spirito vigile. Anche le parole delle creature vissute non escono dalla frase per brillare d'una luce particolare. Nella sua dizione fusa, esse sono unite da una sorta di sommessa cantilena, che le intona in una cadenza il cui accordo nasce nella pensosità dello spirito: è una nenia gonfia di nostalgie di chissà quali miraggi e di chissà quali beni lontani e irraggiungibili, che, per le figure drammatiche, è spesso interrotta da strappate che paiono il cuore che si spezzi e, per le creature liete, saltella con l'arguzia musicale dei « pizzicati » sulla prima corda del violino. Così, anche le parole e le frasi, invece di incastonarsi nell'aria e nell'anima, sfumano. Una nebbiolina dorata le contorna, la stessa dei personaggi, la stessa che rapisce i pensieri dolcemente, tristemente verso i limiti del sogno. Anche in una parte comica, Emma Gramatica lascia negli occhi, all'uscir di scena, una visione di veli di mille vivaci colori agitati da una creatura allegrissima; anche là dove ha da mutare volto e persona, la creatura foggiata non balza dal quadro dell'opera ma si confonde con questa e la riassume in sè, con tutti gli altri personaggi e con tutti i significati. La vita creata si colora di riflessi delle vite che la circondano. La figura porta sulla scena la luce e ne riceve; e in questo scambio di raggi determina quella cornice fatta di pulviscolo d'oro che sempre penetra le nostre rètine alle interpretazioni di Emma Gramatica.

La sua umanità ingentilita dal sogno è per le anime nostre di immediato contagio. La malinconia universa, che è in tutte le anime, anche in quelle dalle apparenze più ilari, si risveglia e nella voce di Emma Gramatica riconosce la sua voce. Le creature da lei vissute, parlando con quella voce, sembrano aver ascoltato i nostri sepolti dolori, gli echi sopiti delle passate generazioni. Certi toni chiocci e vibranti, aspri e caldi sembrano tratti dal cuore profondo e ci si sorprende che altri parli con la voce che sentiamo echeggiare nelle lontananze misteriose dello spirito. La malinconia non ha confini: è infinita come il

dolore. Perciò le figure di Emma Gramatica, ispirate alla malinconia, non sono nette, schiette e decise: non escono del tutto dalla musica per diventare scultura. Ma non è una malinconia frolla e svenevole: è la malinconia forte del poeta e dell'artista; una malinconia che si potrebbe dire leopardiana.

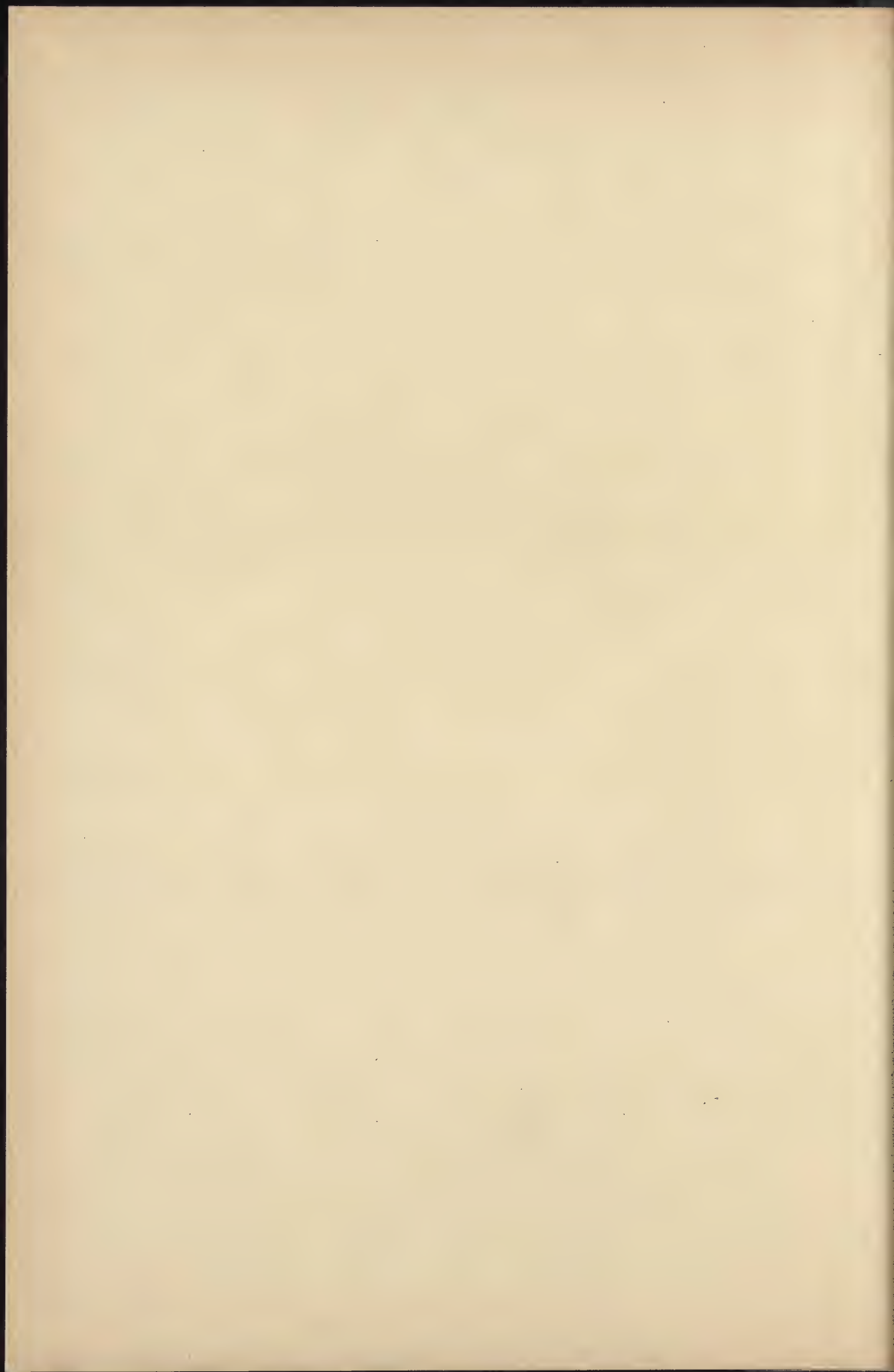
S'è costruita la sua arte giorno per giorno, a fatica. Le sue creature risentono di questa laboriosa preparazione e ne traggono vantaggi impensati. Primo fra tutti quello di assurgere subito in una sfera di poesia. La più bassa fra esse, passando attraverso l'arte di questa attrice, si nobilita. Le passioni più torbide acquistano ragioni d'indulgenza solo perchè espresse per il tramite della sua sensibilità. L'alone da lei acceso intorno alle creature le allontana da noi, le pone sopra un altare. Sono vive e vere, ma di un'umanità più ricca e densa; un'umanità esemplare nel male e nel bene; e s'è costretti ad ammirarle. La sua potenza d'attrice non si rivela al suo apparire; si snoda, a poco a poco, si svincola, si spiega. S'è presi a grado a grado nelle sue spire maliose; e non se ne può più uscire sino alla fine. Non conquista d'impeto nè creature nè noi. Ogni volta ricomincia il suo laborioso travaglio: noi non ci s'accorge di nulla, neppure dell'attrice che è in scena; s'ha dinanzi agli occhi il personaggio, o meglio la vita poetica del personaggio. L'ira, il dolore, la disperazione non assumono in Emma Gramatica alcun aspetto truce; il dramma del personaggio diventa, grazie all' arte sua, il dramma della passione: il dramma della donna innamorata o tradita o offesa si trasforma nel dramma dell'amore, della delusione, della disperazione. La forza dell'attrice fa della vicenda particolare un caso assoluto. Il pianto e la letizia non sono soltanto del personaggio: sono un po' sfogo e respiro di tutti. Non offre alcun segno di lotta con la creatura; ella ne penetra l'oscurità con la lentezza d'un tremulo e vivido filo di luce.

La sua vita scenica è di placata sofferenza; non balza, ma s'avanza; non scatta, ma prorompe; non guizza, ma si muove. Nel suo mondo di sogno, ogni cosa avviene in silenzio e con lentezza: nel mondo della realtà artistica ella conserva il silenzio e la lentezza dell'altro. Con questa rassegnazione, eleva le sue creature nella sfera delle eroine. E ciascuno che l'ascolta l'accompagna lassù in punta di piedi e con il cuore in sussulto, lassù dove le passioni si spengono e l'aria è rotta soltanto dall'alito dei voli.

Alla stessa mèta superna conducono Irma ed Emma Gramatica. Se di lassù ciascuna facesse dell'arte sua, come il poeta carducciano del manuale, uno strale d'oro e lo lanciasse verso il sole, quello saettato da Irma salirebbe diritto, scintillante, sonoro, solcando l'azzurro sicuro, e spiccando netto; quello scoccato da Emma traforerebbe il sereno a sbalzi, e tratto tratto si librerebbe, iridescente, e scomparirebbe nella bambagia delle nuvole per riapparire, indugiare in rabeschi, riprendere l'ascesa, parallelo all'altro e distante.

In due buone opere sono le Gramatica identiche: nel dare al pubblico l'orgoglio delle altezze e a chi scrive di loro la compiacenza di usare, senza esitazioni e senza rossori, la divina parola: arte.

ELIGIO POSSENTI.

EMMA GRAMATICA «PEG DEL MIO CUORE».

ATTORI ITALIANI A PARIGI

di Amerigo Manzini

da "La Lettura" del luglio 1929

Il teatro degli Italiani a Parigi nella piazza Ventadour, ora sede d'una banca.

ATTORI ITALIANI A PARIGI

Da Carolina Internari a Tommaso Salvini

Dopo la scomparsa della famosa « Comédie Italienne » — l'ultimo suo rappresentante, Carlin Bertinazzi arlecchino, era morto nel 1783 quand'essa aveva ormai perduto il proprio carattere e rinunziato persino alla lingua originale — Parigi conservò ancora un « Teatro Italiano », ma per destinarlo particolarmente all'opera buffa, e stabili raggruppamenti di nostri comici non ne ebbe più. Tuttavia, l'eco non ancora spenta dei passati trionfi e il giro compiuto dalla Raucourt, in Italia, sul principio del secolo scorso, non tardarono a risvegliare il gusto del battesimo parigino fra gli attori della penisola. I quali, nel 1830, iniziarono appunto la serie di quelle visite frequenti che doveva, successivamente, permettere a tali ambasciatori d'arte nostrana nella capitale intellettuale del mondo, di scrivere tante pagine d'una brillantissima storia che, trascurata fin qui, meriterebbe un volume invece di poche colonne.

Non è più la *pantalonata* quale la rappresentavano, per mezzo testone, nella sala degli « Stati di Blois », i comici chiamati da Treviso dal cristianissimo re Enrico III; non è più *l'arlecchinata* della Reggenza e di Luigi XV; non sono più le farse da fiera e le buffonate all'improvviso, passatempi della signora marchesa, che facevano la disperazione dei signori « Comédiens ordinaires du Roi » abbandonati per Colalto o per Carlin! Il signor Paladini comincia le cose sul serio e viene a rivelarci le tragedie del signor Alfieri.

Così, o press'a poco, qualche giornale annunziò, nel 1830, le recite della Compagnia diretta da Francesco Paladini, di cui era impresario certo Laurent e prima donna la migliore attrice che avesse l'Italia del tempo: Carolina Tafani Internari.

Avventura non lieta. Le lunghe e laboriose trattative con la Sala Favart (Théâtre Royal Italien), data allora provvisoriamente allo spettacolo d'Opera comica, furono per abortire più volte e persino quando l'esigua compagnia si trovava già sulla vettura di posta alla volta della capitale; e un accomodamento avvenne — non so dire se per fortuna o per disgrazia — la vigilia dell'ar-

rivo dei comici, ignari della minaccia ch'era stata sospesa loro sul capo durante il fastidioso viaggio.

In una lettera, tutta modestia e moine, alla maniera di molti capocomici d'allora, il Paladini fece sapere al pubblico che sarebbe rimasto a Parigi tre mesi rappresentando un numero limitato di « *pièces à spectacle* », perchè — disse — i nostri capolavori tragici ne comportano raramente, l'Alfieri e i suoi imitatori avendo reputato che tre o quattro attori, la semplicità del teatro greco, e uno stile nervoso e patetico, bastassero a commuovere e entusiasmare qualsiasi folla.

Allorchè la sera del 6 luglio il sipario si levò sulla Rosmunda alfieriana, davanti a una sala semivuota, tanto il Paladini quanto il Laurent dovettero capire subito qual brutto vento spirasse per l'impresa e, finalmente anche, di quanta imprevidenza e trascuratezza avessero loro stessi peccato.

La Duchesnois nel 1830

(da una stampa dell'epoca).

Il momento politico non poteva essere peggiore. Alla vigilia di una rivoluzione, la gente pensava a tutt'altro che al teatro e i gazzettieri si giovavano d'ogni argomento per discutere di politica. Le recite italiane offrirono un gustoso spunto di discussione. La stampa ligia alla malferma monarchia accusò il Paladini e i suoi di tradire le leggi dell'ospitalità recitando opere dell'implacabile francofobo e proposero che, a dare una lezione ai pochi francesi frequentatori dello spettacolo antinazionale, si distribuisse la sera in teatro una traduzione del *Misogallo*; i giornalisti fautori della rivoluzione, esaltarono invece l'astigiano assertore di libertà proclamando che se il pubblico avesse potuto comprendere, alla prima recita, tutte le allusioni del poeta, certi rudi e violenti accenni al tradimento e all'indipendenza politica, lo avrebbero fatto prorompere in tale entusiasmo da consigliare l'ufficio di censura teatrale ad aggregarsi un commissario che sapesse l'italiano.

Anche la critica fu discorde, sebbene nessuno si esprimesse favorevolmente senza riserve. I più accaniti definirono: l'Alfieri una caricatura di Racine e di Voltaire, Goldoni quella d'una degenerata scuola Mericault-Destouches, e Carolina Internari la brutta copia della signorina Duchesnois, diva francese prediletta del tempo... I più indulgenti si degnarono riconoscere alla nostra artista un certo ingegno dichiarando che « diceva bene, sapeva ascoltare, sembrava esprimere con rara intelligenza la gelosia e l'ironia »; ma anche costoro non ebbero l'eleganza di tacerle che non era nè bella nè giovane e che una cicatrice — prodotta dal sipario piombatole addosso una sera a Milano — le deturpava il viso.

La severità, se non proprio ingiustificata, certo eccessiva verso Carolina Internari, degnissima attrice, dovette dipendere, almeno in parte, dal suo orgoglioso disdegno per i giornalisti; i quali furono invece unanimi a decantare il brillante Luigi Taddei che, solo, finì per raccogliere i modesti allori della stagione.

Il resto della Compagnia era formato di pochi elementi guitti, sovraccarichi di orpelli e di cianfrusaglie e, per giunta, tanto intimoriti dall'idea di recitare a Parigi, che apparvero impacciati ed incerti. Per quel pubblico, digiuno della nostra lingua, la recitazione, allora in onore fra noi, si riduceva ad un canto cadenzato riconducente senza tregua le stesse intonazioni nelle situazioni più disparate, e quel nostro sbraitare e gesticolare mal reggeva il confronto con gli atteggiamenti composti e misurati, con la sobrietà che i colleghi d'oltr'Alpe avevano ereditato dalla Lecouvreur.

Fra le altre mende, qualcuno dovette anche lamentare la lunghezza degli spettacoli, se un giornale credette giustificarla in questa curiosa maniera che dimostra quanto, da Carlo X ad oggi, siano mutati gli usi: « In Italia gli spettacoli più lunghi non cominciano prima delle otto perchè laggiù il pubblico non vuole uscire dal teatro avanti mezzanotte. In molte città di questa contrada sussiste tuttavia la cosidetta vita notturna che a Parigi non conosciamo più. »

Insomma, un po' per fatalità un po' per colpa, le faccende andarono così male che a un certo punto il Laurent si accorse di rimetter meno danaro le sere di riposo che quelle di recita; le quali perciò finirono per diradarsi sempre più; nè l'intervento di S. A. R. la duchessa di Berry, la quale mosse più volte da Saint-Cloud per onorare di sua presenza il teatro degl'Italiani, valse a miglio-

rare la situazione o a impedire al pubblico di sorger plaudente agli sfoghi alfieriani contro la tirannia e la tracotanza dei potenti.

Egli è che la procella avanzava fatalmente. Infatti i comici ebbero appena il tempo di recitare *La donna bizzarra* e la *Locandiera* di Goldoni, la *Virginia* di Alfieri, la *Carlotta e Werter* e qualche farsa; di accettare una beneficiata alla quale presero parte i migliori attori di Parigi, e sopravvennero le storiche giornate del 27, 28 e 29 luglio durante le quali il palcoscenico della tragedia fu la piazza pubblica.

Così, mentre i poco fortunati rappresentanti del nostro teatro levarono in fretta e furia le tende davanti all'uragano rivoluzionario per rimpatriare, la capricciosa principessa seguiva in esilio le sorti del re, suo suocero, di cui il governo era stato nuova sciagura per la Francia, e, nella sua fuga travolgeva, ahimè! la bella promessa fatta all'Internari di riedificare a Parigi una scena di prosa italiana.

CAROLINA INTERNARI
ALL'EPOCA DELLA SUA COMPARSA A PARIGI NEL 1830
(Stampa conservata nella Biblioteca Nazionale).

Per venticinque anni il ricordo dell'infelice prova dissuase altri dal rinnovarla; ma nel numero del 17 maggio 1855 del *Mousquetaire* giornale di Alessandro Dumas, comparve questa breve nota:

« *M.me Ristori, la principale artiste de la troupe italienne, est arrivée a Paris hier au soir. C'est, dit-on, une fort belle personne de trente à trente deux ans que l'Italie toute entière place à la fois à la hauteur de M.lle Mars dans le drame et de M.lle Rachel dans la tragédie.* »

Infatti la Compagnia drammatica del Re di Sardegna veniva ad esibirsi nella capitale del secondo Impero, in quel « Téâtre Impérial Italien » di piazza Ventadour — oggi sede della Banca di Francia — cui dovean conferire lustro, più tardi, anche i nomi di Ernesto Rossi e di Tommaso Salvini.

Questa volta il momento che il marchese Capranica del Grillo, marito della diva, ha ben preparato, è anche ben scelto. Una primavera tiepida; pariglie e livree, grandi omnibus con l'imperiale, fruscìo di crinoline e larghi saluti di cappelli a cilindro, schioccar di fruste e scalpitar di cavalli fra lo scintillìo di lumi a gas sui *boulevards*: la Parigi dell'« Esposizione Universale ». Al « Teatro Francese », la Rachel, capricciosa e bisbetica, quanto magnifica attrice, ha tanto stancato autori e *sociétaires* che, nel mondo artistico-letterario, l'annunzio della nuova venuta produce quasi un senso di sollievo e il presentimento dell'eccezionale novità determina un'aspettativa compiacente.

Nell'ambiente critico invece è odor di polvere, ma « bisogna andare in Francia » — ha detto la Ristori — « per rivendicare all'estero il nostro valore artistico, mostrando che, anche in ciò, la nostra non è terra di morti » e la Compagnia è bene attrezzata per la battaglia. A fianco della Grande, bello e appena ventottenne, Ernesto Rossi è già padrone di tutti i suoi mezzi; Luigi Bellotti-Bon e Adelaide Tessero rifulgono; il resto, un nucleo di preziosi collaboratori. Così la battaglia, che s'inizia con la *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, il 25 maggio 1855, fa già presentire la vittoria che arriderà definitiva durante la serata di *Mirra*, e andrà sempre maggiormente affermandosi fino a quella recita di addio del 6 giugno, in cui il pubblico entusiasta non abbandonerà la sala prima di aver ricevuto la promessa che la grande artista ritornerà prossimamente.

I Francesi, gelosi del loro primato teatrale, hanno sempre avuto una singolare smania per i confronti — vedemmo l'Internari mal sostenerne uno con la Duchesnois; vedremo Eleonora Duse trionfare in quello con Sarah Bernhardt — ma nessuno degenerò in più aspra contesa, nè suscitò più violente polemiche di quello fra Adelaide Ristori e Elisa Rachel che sarebbero forse vissute in rapporti di emulazione generosa, se opposte passioni di scrittori e di ammiratori, esagerando iperbolicamente biasimi e lodi, non avessero esasperato il loro puntiglio femminile. Alessandro Dumas, che pur aveva visto passare sotto i suoi occhi cinque generazioni di comici, giunse persino a proclamare l'assurda necessità di farle recitare entrambe, in un medesimo spettacolo, a prezzi raddoppiati, l'una la *Mirra* e l'altra la *Fedra*. Il pubblico avreb-

be, alla fine, pronunziato il suo verdetto. Per fortuna, la grottesca pretesa ebbe eco soltanto in un foglio satirico il quale, per tutta risposta, dettò ironicamente il manifesto della serata:

GRRRANDE LUTTE TRAGIQUE
ENTRE DEUX PHENOMÈNES
M.LLE RACHEL ET MADAME RISTORI
RÉCEMMENT ARRIVÉE DE TURIN.
LE PRIX DES PLACES SERA DOUBLÉ.
IL Y AURA UN BUREAU DE PARIS POUR LES AMATEURS.

La sera del sette giugno la Ristori fu vista alla Comédie Française dare il segnale degli applausi alla rivale che recitava la parte di Camilla nell'*Orazio* di Corneille. Il domani, l'attrice francese ricambiò la visita alla sala Ventadour, ma per tenersi nell'ombra del palchetto numero 10 e per andarsene prima che la terza rappresentazione di *Mirra* avesse termine.

Quando il 12 giugno, la Comédie celebrò l'anniversario di Corneille, la Rachel prese parte allo spettacolo, ma — fu scritto — non per rendere omaggio al padre della scena francese, sì bene per provare ai molti ammiratori del suo genio che la recente gloria della bella rivale italiana non aveva fatto impallidire la sua oramai anziana.

LA RACHEL NEL 1851.

Il 27 giugno la Ristori recita *Maria Stuarda,* il cavallo di battaglia dell'altra. Fenomeno senza precedenti nei teatri parigini, dopo il terzo atto l'attrice è chiamata cinque volte alla ribalta; alla fine della tragedia il palcoscenico è sì ricoperto di fiori ch'ella non può muoversi senza calpestarne; nei corridoi l'ammirazione è espressa in tutti i toni e qualcuno, non avendo visto in teatro la Rachel esclama: — *Mais où est-elle la malheureuse tandis que l'on brûle sa maison?*

E il domani, dalle colonne del *Mousquetaire,* Alessandro Dumas gongola: « *per la prima volta* si son viste sulla scena, la Regina di Scozia, la cugina di Guisa, la vedova di Francesco II, l'amante di Rizzio, l'assassina di Darnly, la complice di Botwell, la vittima di Elisabetta... »

In questa lotta ingenerosa l'insigne artista francese parve soccombere e fu detto persino che, delusa ed avvilita, abbandonasse la Comédie.

Non è vero. Le recite ch'ella dette dal 6 al 23 luglio 1855 sulla scena del primo teatro francese furono sì le ultime, ma soltanto perchè un contratto d'America l'aspettava da tempo, e perchè in America contrasse il male che doveva, troppo precocemente — era coetanea della Ristori — strapparla alle glorie del teatro e alla vita. Povera grande attrice! Forse ai germi di quel male sono imputabili l'irrequietezza e lo squilibrio del suo carattere, e gli uomini non seppero indulgere verso di lei.

Dalla meschina vicenda che amareggiò certamente i suoi ultimi giorni, la memoria dell'artista risorge immacolata: il confronto fu assurdo. Di stile e di temperamento diversi — la Rachel più sapiente, più contenuta, più plastica; la Ristori più esuberante, più spontanea, più comunicativa — le due attrici furono somme entrambe. Comunque sia, Parigi volle adottare anche la nostra accordandole una cittadinanza di cui ella usò avvedutamente, perchè quando il Teatro Francese le offerse la successione della Rachel, la Ristori ebbe il buon senso di rifiutare, e si serbò tanto patriotta che, in una curiosa lettera del 20 aprile 1861, Camillo di Cavour la felicitava dei suoi « sforzi per conciliare alla grande opera dell'Unità Italiana, le simpatie di certo ceto francese »; nè il rifiuto le impedì di conoscere a Parigi tutti gli onori: dal recitare due volte — il 13 agosto 1855 e il 21 aprile 1860 — alla Comédie Française, e una volta, nel 1865, a Versailles, all'interpretare in francese la *Beatrice,* ovvero la *Madonna dell'Arte* scritta dal Legouvé appositamente per lei, e con la qua-

le andò in iscena il 25 marzo 1861, al Teatro dell'Odéon.

La prova, ardua in sè stessa, fu accolta con grande disparità di giudizi e molte riserve. Théophile Gautier inneggiò al trionfo, Jules Janin al successo insperato, altri parlò addirittura di disastro: ma, quando nel maggio 1865, la commedia fu ripresa al « Vaudeville », allora quasi tutti furon d'accordo nel convenire che l'attrice non era riuscita a correggere il proprio accento e che una specie di contraddizione esisteva fra gli atteggiamenti, il gestire e le intonazioni rimaste prettamente italiane, e la lingua adottata per la circostanza.

Varie platee parigine accolsero con fragor di battimani Adelaide Ristori, nel '56, nel '68, nel '74, nel '75, e persino nel 1884, regale interprete dell'Alfieri, del Goldoni, del Montanelli, accogliendola sempre, anche poi che fu cessato l'infatuamento della prima stagione, con cordialità e ammirazione, sì che di lei fu scritto: « *L'Italie est toujours la terre classique et parfumée: Mignon y cherche des fleurs, la muse y trouve des Reines.* »

Adelaide Ristori a Parigi nel 1855 nella parte di Mirra.

La prima rappresentazione di Ernesto Rossi a Parigi, nel 1855, a fianco della Ristori, aveva fatto conoscere il giovane e già valentissimo attore, ma la sua luce riassorbita in quella sfolgorantissima dell'astro si era spenta nel ricordo dei parigini a tal segno che, nel 1866, allorquando « il signor Ernesto Rossi, stella e impresario d'una Compagnia di comici italiani » si ripresentò al teatro Ventadour, pochi ricordarono il giovanotto di undici anni innanzi, e l'interprete di « Otello » e di « Amleto » apparve come una rivelazione.

La critica gli fu larga di elogi giudicandolo più misurato e più sobrio della Ristori, e un pubblico esiguo, ma scelto e fedele, lo apprezzò durante la breve stagione, facendosi numeroso e entusiasta specialmente la sera del 6 giugno, allorchè alla « Comédie Française » egli partecipò alla commemorazione del 260° anniversario di Corneille, recitando, con i suoi comici, tre atti del *Cid*. Appagato così, senza soddisfazione finanziaria, l'amor proprio dell'attore, questi ritentò la prova poco dopo ma l'esito non fu di gran lunga migliore.

La vera consacrazione parigina di Rossi avvenne soltanto nel 1875. Diretto in America, e di passaggio per Parigi, la sera del 2 ottobre, dette una recita di *Otello* a beneficio delle vittime della inondazione. Il successo fu tale che una replica s'impose; la replica trasformò in entusiastiche, le liete accoglienze della vigilia.

Dal confronto col famoso Lafarrière, che sembra avesse comuni con lui tenerezza e passione, e col Frédérik-Lemaître, la sua figura artistica sorse ingigantita e l'insperata affluenza del pubblico a una terza rappresentazione lo indusse a pagare la cospicua penale di 50.000 franchi all'impresario

americano e stabilirsi al « Théâtre Italien » per cinque mesi addirittura.

Troppo lunga stagione! Parigi è un po' come certi parenti ricchi, generosissimi di ospitalità a patto che l'ospite sia molto discreto nell'usarne. La gloria che ne trasse il nostro attore non fu scevra di amarezze.

Sebbene l'arredamento scenico fosse quello vecchio e logoro del repertorio lirico, e nei Senatori dell'*Otello* il pubblico ravvisasse i soliti coristi della *Lucrezia Borgia* e del *Trovatore*; sebbene l'insieme della Compagnia, piuttosto mediocre, e la generale trascuratezza nel vestire contrastassero spiacevolmente con la maestria e con lo sfarzo onde s'adornava l'insigne e bellissimo capocomico, nessuna voce discorde sorse da principio a esprimere riserve intorno ai suoi trionfi di attore e d'uomo.

ERNESTO ROSSI,
QUALE COMPARVE LA PRIMA VOLTA AI PARIGINI.

Il pubblico gremiva ogni sera il teatro, seguiva la rappresentazione italiana col testo della traduzione francese tra le mani, appariva soggiogato dal fascino emanante dalla persona del Rossi e dalla potenza dei suoi mezzi.

La prima ripresa di *Amleto* fu decantata come meraviglia e si racconta che il Thomas, del quale si dava appunto in quei giorni l'opera tratta dal capolavoro shakespeariano, udisse fra il pubblico qualcuno deplorare alle sue spalle: « E pensare che uno sciagurato si è permesso di mettere in canzonetta queste parole sublimi! »

Il *Kean* dette la stura alle discussioni.

Creatore della parte era stato appunto quel Frédérik-Lemaître, il quale, anche, per la nota dissolutezza, pareva nato apposta a incarnare il personaggio dumasiano, e, in quello specialmente, s'era acquistato tanta popolarità che tutti lo chiamavano semplicemente Federico.

Gli amici del francese, offesi dagli sperticati elogi fatti all'italiano, protestarono che si osasse dimenticare Federico — proprio in quel tempo infermo — nel giudicare l'esecuzione di un dramma che nessuno avrebbe potuto recitare meglio di lui; e, quando dal paragone, la fama del Rossi, anzichè menomata, uscì accresciuta, deplorarono che si rinnovasse lo scandalo dei tempi in cui applaudivasi la Ristori sulle guance della Rachel.

Rossi per il momento non bada alle chiacchiere: i fatti sono per lui.

Un gruppo di scrittori prega ed insiste ch'egli consenta a recitare in francese. Da una parte qualcuno gli consiglia il *Ruy Blas* e lo stesso *Kean* per il quale aveva esitato anche in italiano. Dall'altra, Barrière scrive addirittura per lui quella *Centième d'Hamlet* che dormirà nel cassetto fino a che, nel 1877, non s'indurrà ad accettarla il Clemente Just. No, avventurarsi in idioma non suo Ernesto Rossi non osa. « — Sarei certo, egli afferma, di cominciare la commedia in parigino e di finirla in livornese. »

Carolus Durand, il singolarissimo pittore del tempo, lo invita nel suo studio per fargli il ritratto. Un somigliantissimo busto di non so quale scultore è esposto ed ammirato nel ridotto del teatro. Una sera sul palcoscenico presentano all'attore un vecchio decorato della legion d'onore, direttore dell'Istituto dei Ciechi: è Ippolito Romand dimenticato autore d'una dimenticata commedia *Il cittadino di Gand* (forse non ignorata da Sardou quando scrisse la *Patria*) alla quale si ricollega un grande ricordo di Rossi che, avendo osato recitarla a Milano nel 1848 alla presenza del generale Wimpffen, si vide arrestato e poi espulso, per il calore con cui aveva recitato qualche tirata patriottica. L'incontro è commovente...

Il 19 novembre si riapre solennemente l'Odéon, dopo sei mesi consacrati alla sua ricostruzione, e alla recita prende parte accanto a Geffroy e a Sarah Bernhardt che è al suo felicissimo esordio, il nostro attore il cui nome figura primo sul manifesto. Da ogni parte piovono titoli e decorazioni...

Troppo benessere perchè l'avversa sorte si contenti di non amareggiarlo!

E infatti l'avversa sorte tende l'insidia nell'ombra.

Il 9 dicembre l'illustre tragico si accingeva a dare la prima del *Macbeth* allorchè gli giunse improvvisa la notizia che suo figlio moriva a San Remo e che sua moglie, rimasta lunghe notti al capezzale del giovane, cadeva a sua volta gravemente ammalata. Partì e ritornò quando già qualcuno cominciava a trovar troppo lunga la serie dei suoi trionfi. Di qual cuore egli recitasse *Macbeth*, la sera del 6 dicembre, è facile immaginare: e il successo d'*Amleto* non si rinnovò.

Frattanto andava divulgandosi sul suo conto la voce calunniosa che, avendo ceduto il teatro per una recita a favore dell'attore Edoardo Plouvier, egli avesse prelevato per sè arbitrariamente la somma di duemila franchi.

Gl'invidiosi e i malvagi — corvi della gloria — non mancarono di armarsi di tale calunnia per colpire alle spalle l'uomo salito così rapidamente in fama. Fu facile a lui dimostrare che, non avendo voluto licenziare nessun impiegato, nemmeno fra quelli superflui o inetti, la somma incriminata rappresentava a pena le spese vive del teatro e della Compagnia, mentre l'accusato, sacrificando del suo al collega francese un incasso domenicale, anzichè un'azione riprovevole, aveva compiuto un atto filantropico.

A dir vero, nell'incresciosa polemica il Rossi ebbe calorosi sostenitori a cominciare dal Comitato degli Studenti che gli dovevano l'iniziativa di speciali recite a tariffa ridotta; ma l'acredine del pettegolezzo rivelava un malanimo latente e forse foriero di più aspre rappresaglie.

Della qualcosa il Rossi fu a ragione sdegnato, ma non a segno di rinunziare a un nuovo esempio di generosità, e la trionfale stagione si chiuse con la serata del 9 gennaio 1876 a favore del vecchio Federico; a quella serata volle partecipassero esclusivamente attori drammatici, cantanti e musicisti italiani, perchè ai Francesi non fosse tolta la possibilità di soccorrere alla lor volta, con altra manifestazione, il collega bisognoso, e perchè questi ricevesse un puro e degno omaggio dell'arte nostra.

⧉

Della triade Ristori, Rossi, Salvini che deteneva lo scettro del teatro italiano nella seconda metà del secolo scorso, Tommaso Salvini fu, in ordine cronologico, l'ultimo ad assaporare le aspre gioie parigine, perchè Cesare Dondini lo condusse in Francia soltanto nel 1857. Il mese trascorso al « Théâtre Impérial Italien » dal 25 agosto al 29 settembre, bastò tuttavia a riconfermar la fama che egli, benchè ventottenne, s'era già acquistata in patria.

TOMMASO SALVINI NEL 1877
(da un giornale parigino).

E pure, nel tentar questa prova, s'era mostrato piuttosto temerario. Giungere a Parigi mentre tutti se ne andavano, aprire bruscamente le porte d'un teatro che non domandava di meglio che restar chiuso, venire a recitare la tragedia italiana dopo l'incomparabile Ristori la quale, in quel genere, aveva spossato il pubblico di ammirazione, era molto arrischiare. Contro di lui: il bel tempo, le partite di campagna, l'apertura della caccia, i treni di piacere, l'esodo dei Parigini e l'invasione dei provinciali, la lingua che parlava e che i Francesi non capivano; il lavoro prescelto per l'andata in iscena (la *Zaira* di Voltaire, tradotta dal Gozzi, che prova soltanto in Arouet la capacità di far tutto, anche il genere cattivo), la prima donna che non giustificava punto la passione, la gelosia, il trasporto di cui era oggetto. Militavano in suo favore soltanto: bellezza, giovinezza, intelletto. Ma con questi tre talismani che portava, a quel tempo, sempre con sè, egli sfidava a ragione il mondo.

La *Zaira*, che il Salvini recita a teatro vuoto la sera del 31 agosto non fa dimenticare, nonostante gli applausi nutriti, quella

del francese Beauvallet; ma la successiva rappresentazione del 6 settembre col *Saül* sorprende e appassiona, sebbene, qualcuno, alludendo a certi passaggi, a certe scene mute di cui l'attore si compiace eccessivamente, definisca ironicamente quell'interpretazione un « *Saül*, tragedia con intermezzi di pose plastiche ». Finalmente, il 12 settembre, dopo la recita di *Otello* l'approvazione è generale, generale il convincimento che se il Salvini avesse cominciato con questa tragedia, ora la folla si disputerebbe nella piazza Ventadour i posti del teatro.

Il leone ha ruggito. Si proclama che nè in Francia nè in Inghilterra esiste attore che possa, nella parte del Moro di Venezia, competere con lui, il quale è definito addirittura «l'erede spirituale di Shakespeare».

Applausi, fiori, signore che lanciano baci dai palchetti... e l'*Otello* tiene il cartello sino alla fine.

Passerà un ventennio prima che Salvini ritorni, e sarà nell'inverno 1877, due anni dopo la fortunata riapparizione di Rossi. Perciò il *Figaro* non esiterà a dichiarare:

« Poter udire, a due anni di distanza, due tragici illustri come Rossi e Salvini, ecco una fortuna che noialtri non potremo offrire all'Italia. »

E infatti, per soddisfare, quella volta, la smania dei confronti bisognò rievocare addirittura la memoria di Talma e di Lofont, rilevando che Salvini si accostava più alla tradizione dei due famosi attori francesi che non a quella stessa di Gustavo Modena che gli era stato maestro: nobiltà, solennità, profondità. Più moderato e circospetto di Rossi, egli appariva pertanto inferiore a quest'ultimo nell'incomparabile foga e nella bella violenza selvaggia che tanto si adattava al personaggio d'*Otello*.

Anche allora la permanenza del grande attore alla sala Ventadour fu breve, dal 4 al 15 dicembre, e le recite — quattro per settimana — si alternarono con i consueti spettacoli d'opera.

La Compagnia, di cui era prima donna la Checchi-Bozzo, non contava, oltre il celebre, che un attore davvero notevole, sebbene, in seguito, non assistito dalla fortuna in proporzione ai suoi meriti: Angelo Diligenti; e la deficienza dell'insieme fu pretesto ad aspre e non ingiustificate critiche, precisamente come la scelta del *Figlio delle Selve*, insopportabile zibaldone di F. Halm, e della *Morte civile* suscitò severi giudizi perchè — fu scritto saggiamente — dovere del Salvini sarebbe stato rappresentare esclusivamente capolavori del teatro italiano, affinchè alla rude fatica di comprendere, il pubblico avesse potuto trovar compenso in un godimento pari a quello che il grande interprete sapeva dare.

Del resto, anche Salvini ebbe ostile o indifferente una parte, se pur esigua, della stampa: quella di certi gazzettieri fra i quali non so se sia il caso di annoverare Ippolito Hostein che doveva aver l'epidermide ipersensibile se limitò le sue relazioni a qualche formula di fredda convenienza, perchè l'attore — che pur gli aveva fatto l'onore e la cortesia di andare, al suo arrivo, a fargli visita al giornale, senza trovarvelo — dimenticò di mandargli il solito biglietto d'invito per la prima recita.

Ma il successo del *Macbeth* vinse ogni riserva, modificò il giudizio dei critici più avversi, e impose silenzio persino a quelli in malafede, che purtroppo i nostri attori conobbero sempre numerosi.

Così avvenne che alla recita d'addio con la *Morte civile* accorresse in teatro tutta la Parigi artistica, letteraria e politica, per salutare il partente con un'indimenticabile e clamorosa manifestazione d'entusiasmo.

E di quei giorni magnifici è la lettera di Victor Hugo a Tommaso Salvini, lettera che è insieme un omaggio all'artista e alla sua patria:

« *L'Italie est fière de vous, dont le génie est à la hauteur de la renommée: la France voudrait vous avoir pour fils: elle serait si fière! Mais une plus grande nationalité nous unit: la patrie de l'art qui est le monde; le véritable public d'un talent comme le vôtre est l'humanité. Apportez à la noble Italie les couronnes que nous vous avons decernées, apportez-y nos voeux pour votre retour, apportez-y notre admiration et notre enthousiasme.*

AMERIGO MANZINI

Magnetismo

Il mio mae

CUORE SREGOLATO, INGEGNO GRANDISSIMO, UN UOMO CHE FU IN RUSSIA L'IDOLO DELLE PLATEE, CHE FINÌ IN PRIGIONE IN AMERICA PER DEBITI, CHE FONDÒ UNA COLONIA UTOPISTICA IN UN' ISOLA DESERTA, CHE ERRÒ COME UN VAGABONDO PER LE CAMPAGNE E I VILLAGGI NORVEGESI, A STUDIARVI ELEMENTI E MOTIVI PER LE SUE INTERPRETAZIONI IBSENIANE: TALE È LA FIGURA APPASSIONANTE E DINAMICA DI PAOLO ORLENEF. TATIANA PAVLOVA, CHE FU DISCEPOLA SUA, NE TRACCIA, IN QUESTE PAGINE VIVE E AFFETTUOSE, IL PITTORESCO PROFILO.

C'è una interessante commedia, di un interessante scrittore russo, Giuseppe Dimof, che ha per titolo: « Follia di primavera ». Io ricordo sempre questa commedia quando penso al mio primo incontro con Orlenef. Immaginate una grande città di provincia del Sud della Russia, col suo immenso giardino pubblico, col suo fiume, col suo immancabile corso e col suo teatro, non troppo appariscente forse ma così attraente e quasi magicamente suggestivo, per i giovani cuori!

Da esso, dalle sue scene si diffondeva la malìa delle espressioni romantiche: vi si figuravano leggende e favole della vita, le quali facevano dimenticare il grigio filo dei giorni comuni, le meschinità della vita scolastica e domestica della cui tristezza mortale, paludosa, immobile, ha penetrato tante pagine Cecof.

Ecco: in quella città, sulle scene di quel teatro, vidi, un giorno, Orlenef, e la mia vita fu decisa in un solo momento. Il veleno del teatro penetrò nel mio organismo... e da allora la luce della mia vita si confuse per me coi lumi della ribalta. Io abbandonai la casa e la famiglia e seguii Orlenef.

La mia famiglia, dopo molte esitazioni e dubbi (il teatro a quell'epoca era ancora considerato come qualcosa di troppo simile alle baracche da fiera!), facendo violenza all'affetto, acconsentì alla mia en-

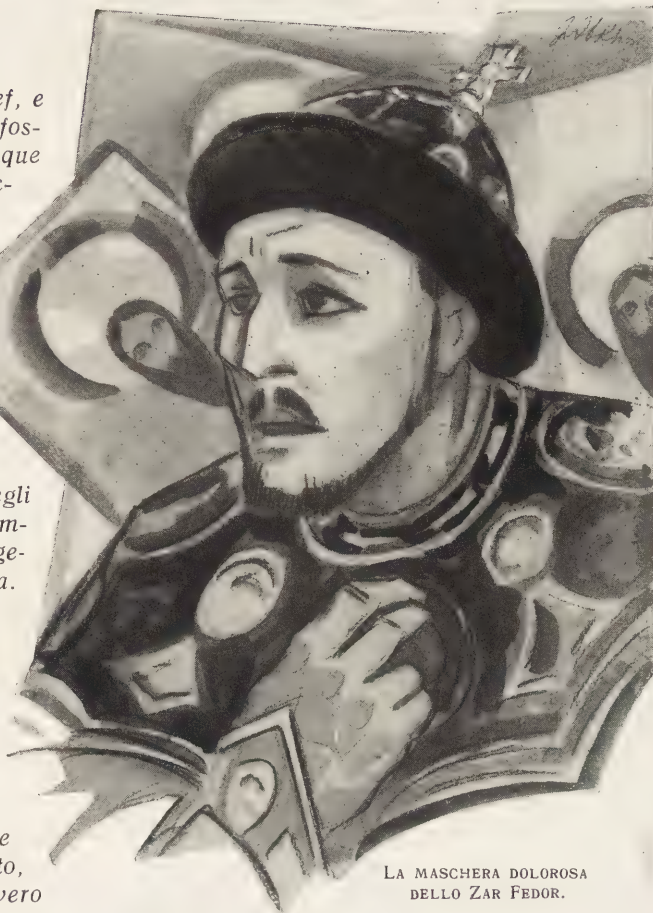
LA MALINCONIA DI « RASCOLNICOF » IN « DELITTO E CASTIGO ».

...ro: Paolo Orlenef

trata nella Compagnia di Orlenef, e solo pose per condizione che io fossi costantemente, ed in qualunque luogo, accompagnata da una vecchia e fedele cameriera che da lunghi anni aveva onestamente servito nella nostra casa e contava come un membro della famiglia. Per un seguito di parecchi anni io vagai per tutta la Russia con Orlenef, ed ebbi modo di osservare da vicino questo attore veramente eccezionale, uno degli ultimi «romantici» del nostro tempo, vero Kean russo, nel quale il genio confinava proprio con la follia.

La maschera dolorosa dello Zar Fedor.

Orlenef ha vissuto una vita tumultuosa: egli era simile ad uno di quei personaggi favolosi in cui la vita si sbizzarrisce come una agitata fantasia. Fu un uomo che per tutta la sua esistenza mirò alle altezze più audaci, pari a quelle vette nevose che tentavano il suo eroe preferito, l'ibseniano Brand. Egli fu un vero cercatore del divino, nel reale e fantasmagorico impero delle quinte. Attore secondario nel teatro della Società artistico-letteraria di Pietroburgo, fondata dal noto giornalista ed editore Suvorin, Orlenef richiamò su di sè l'attenzione con la splendida esecuzione di parti comiche nei vaudevilles *e nelle farse. In quel tempo Suvorin ebbe l'autorizzazione di mettere in scena un lavoro del conte Alessio Tolstoi, « Lo Zar Fedor », il quale era stato per molto tempo proibito dalla censura imperiale, perchè nella figura dello Zar Fedor, debole, capriccioso, mutevole, si voleva trovare una grande somiglianza con la figura di Nicola II.*

Si presentò allora una grave difficoltà: che non era possibile trovare un attore per questa parte; ed ecco che Stanislavski, già autorevole come fondatore del Teatro d'Arte di Mosca, avendo avuto occasione di conoscere e di apprezzare Orlenef, consigliò a Suvorin di affidare a lui la parte. Orlenef, recitandola, raggiunse tale forza drammatica, nella espressione dell'animo instabile e sofferente del misero Zar, che il pubblico fu trascinato al più fremente entusiasmo. Chi ha visto Orlenef in questa parte non ha potuto dimenticare per tutta la vita il suo sguardo, la sua voce, i suoi gesti. Lo Zar Fedor è nel dramma, come nella storia, un personaggio debole, inetto, pauroso, bambinesco e inquieto per la sua manìa religiosa: quando all'ultimo quadro scopre l'uccisione di Schuischi e dello Zarevic Demetrio, si trasforma a un tratto assumendo una personalità grandiosa, quale si

conviene al figlio di Ivan il Terribile, e prorompe in un grido: « Carnefici, qui! » col quale Orlenef dava alla figura scenica il respiro dell'antica tragedia sofoclea.

Indimenticabile e caratteristica creazione. Da una composizione della figura scenica, fatta di minuti piccolissimi particolari, egli faceva balzare a un tratto il personaggio nella sua perfetta integrità. L'acutezza della sua interpretazione del personaggio, nella quale scopriva, metteva a nudo, quasi chirurgicamente, i misteri dell'anima umana, dava alle sue espressioni la precisione e l'arditezza. Pareva che gettasse al pubblico dei pezzi d'anima. Non classico: anzi ineguale e perciò, si dice, romantico, ma moderno. Tanto moderno che rimane della sua attività artistica una curiosa traccia: egli ha creato nel teatro russo un ruolo: quello del nevrastenico!

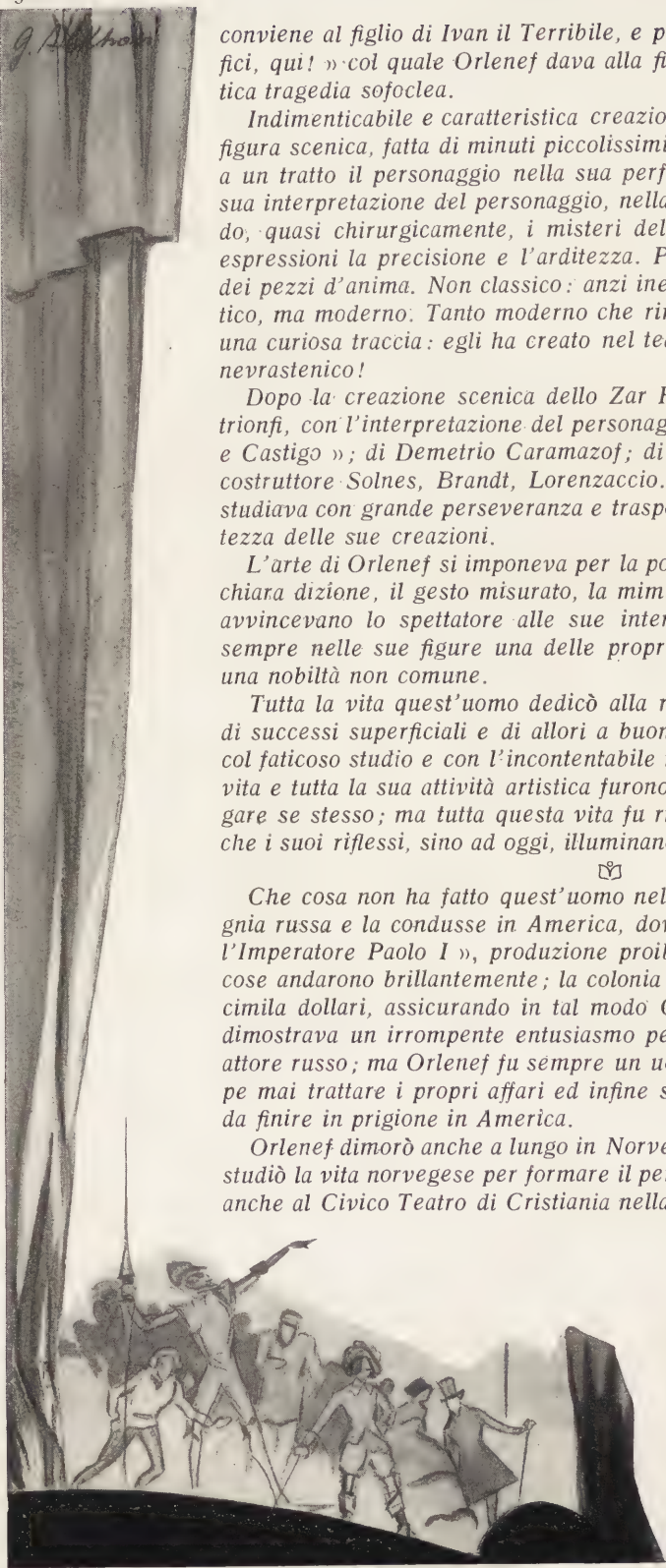
Dopo la creazione scenica dello Zar Fedor, seguì un'intera serie di trionfi, con l'interpretazione del personaggio di Rascolnicof, in « Delitto e Castigo »; di Demetrio Caramazof; di Osvaldo negli « Spettri »; del costruttore Solnes, Brandt, Lorenzaccio. In ogni parte egli lavorava e studiava con grande perseveranza e trasportò sempre gli spettatori all'altezza delle sue creazioni.

L'arte di Orlenef si imponeva per la potenza espressiva. La magnifica chiara dizione, il gesto misurato, la mimica convincente, la voce stessa avvincevano lo spettatore alle sue interpretazioni; Orlenef infondeva sempre nelle sue figure una delle proprietà del suo carattere d'uomo: una nobiltà non comune.

Tutta la vita quest'uomo dedicò alla ricerca; egli non si appagò mai di successi superficiali e di allori a buon mercato, ma volle meritarseli col faticoso studio e con l'incontentabile ricerca del meglio. Tutta la sua vita e tutta la sua attività artistica furono temprate nello sforzo di appagare se stesso; ma tutta questa vita fu rischiarata da sì ardente fiamma che i suoi riflessi, sino ad oggi, illuminano la mia carriera teatrale.

Che cosa non ha fatto quest'uomo nella sua vita! Riunì una Compagnia russa e la condusse in America, dove rappresentò « La morte dell'Imperatore Paolo I », produzione proibita in Russia. Da principio le cose andarono brillantemente; la colonia russa in America raccolse diecimila dollari, assicurando in tal modo Orlenef; il pubblico americano dimostrava un irrompente entusiasmo per questo originale e fantasioso attore russo; ma Orlenef fu sempre un uomo poco pratico; egli non seppe mai trattare i propri affari ed infine s'impigliò nei debiti a tal punto da finire in prigione in America.

Orlenef dimorò anche a lungo in Norvegia, dove vagando per i villaggi studiò la vita norvegese per formare il personaggio di Brandt. Egli recitò anche al Civico Teatro di Cristiania nella parte di Osvaldo degli « Spettri », alla presenza della famiglia Ibsen, e finì per conquistare il pubblico norvegese che in principio era poco bene disposto verso di lui che osava recitare in Norvegia in lingua russa.

Ritornato in Russia, Orlenef rifiutò le proposte di recitare nei migliori teatri e formò una sua Compagnia di giovani artisti suoi allievi, che condusse

nelle piccole città di provincia e nei villaggi, poichè egli considerava essere dovere di un artista moderno portare l'arte tra il popolo.

In queste peregrinazioni, alla sua Compagnia capitarono non pochi incidenti. Una volta, ad esempio, a Sisran, durante la rappresentazione, scoppiò un incendio nel villaggio. Orlenef, interrompendo la recita, accorse insieme con i suoi compagni, vestiti e truccati com'erano, a spegnere il fuoco, ciò che fece spargere la voce fra gli astanti che i demoni stessi travestiti incendiavano le capanne: cosicchè gli attori dovettero fuggire pei campi inseguiti dai contadini armati di forche e di bastoni, i quali per poco non li finirono. Solo la forza dell'eloquenza di Orlenef, dopo che la Compagnia fu posta in salvo, potè convincere il popolo che gli attori non avevano incendiato il paese; tuttavia egli stesso era così pesto e malconcio che fu dovuto portare all'ospedale ove rimase due mesi assistito e curato amorosamente da quegli stessi contadini che lo avevano così mal ridotto!

Durante tutta la sua vita Orlenef ebbe la generosa passione di dedicarsi... alla soluzione dei problemi sociali. In America, dopo i primi successi, egli acquistò una piccola isola disabitata e vi stabilì coi suoi compagni una specie di colonia, nella quale si provò ad esperimentare la forma comunista, ma ciò lo annoiò abbastanza presto, ed egli ritornò nella città. Un altro straordinario fatto attesta il suo fascino personale. Allorchè nella sua prigione in America comparve il procuratore, Orlenef lo incantò così che il magistrato pagò egli stesso i debiti e lo fece liberare sotto la sola parola d'onore che il giorno dopo l'attore avrebbe lasciato l'America, ciò ch'egli fece scrupolosamente.

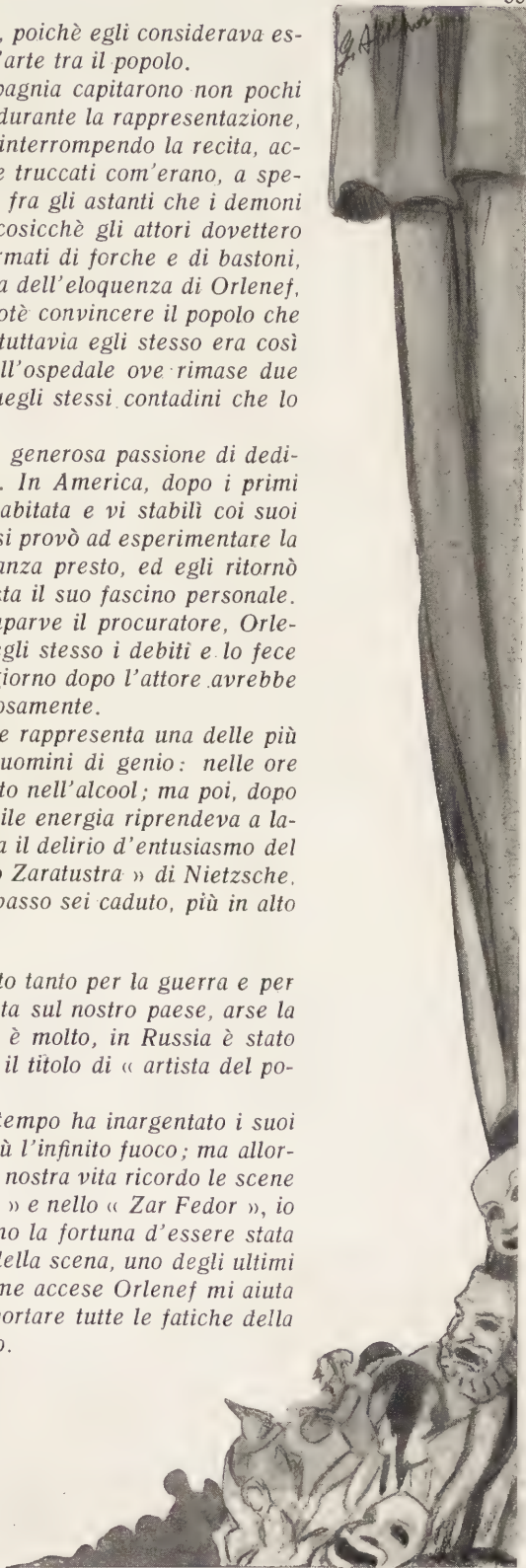
Orlenef era soggetto al terribile vizio che rappresenta una delle più fatali debolezze russe, e che rovinò tanti uomini di genio: nelle ore d'insuccesso e di tristezza cercava il conforto nell'alcool; ma poi, dopo i tristi periodi di depressione, egli con febbrile energia riprendeva a lavorare e a recitare, e ritrovava con l'arte sua il delirio d'entusiasmo del teatro. Il suo libro preferito era « Così parlò Zaratustra » di Nietzsche, ed egli ne citava sempre la frase: « Più in basso sei caduto, più in alto devi risorgere ».

Sono passati gli anni. Noi abbiamo sofferto tanto per la guerra e per la rivoluzione; la tempesta di fuoco, piombata sul nostro paese, arse la nostra anima; Orlenef vive ancora; or non è molto, in Russia è stato festeggiato il suo giubileo, ed egli ricevette il titolo di « artista del popolo repubblicano ».

Io guardo uno dei suoi ultimi ritratti; il tempo ha inargentato i suoi ricci romantici, e nel suo sguardo non c'è più l'infinito fuoco; ma allorchè nei giorni di delusione e di affanno della nostra vita ricordo le scene che recitai con Orlenef in « Delitto e castigo » e nello « Zar Fedor », io ringrazio Dio e il destino che mi accordarono la fortuna d'essere stata allieva e compagna di quell'autentico genio della scena, uno degli ultimi eroi del teatro romantico; e il fuoco che in me accese Orlenef mi aiuta ad andare innanzi nel mio cammino e a sopportare tutte le fatiche della dura vita e le amarezze del regno del teatro.

Ricordando Orlenef, ricordo le divine parole di « Zio Giovanni »: — Noi riposeremo... vedremo il cielo e le stelle e gli angeli; e le meschinità e gli affanni della vita quotidiana spariscono lontano e di nuovo si sente la forza di vivere e di lottare.

TATIANA PAVLOVA

Disegni di **Abkhasi**

Nuvole di stelle nella Via Lattea.
Fotografia ottenuta con 3 ore e 3/4 di posa al grande telescopio dell'Osservatorio di Yerkes (Chicago).

DOVE IL TEMPO SI COMPUTA A MIGLIAIA DI SECOLI E LO SPAZIO A TRILIONI DI CHILOMETRI: CIFRE SBALORDITIVE DELL'UNIVERSO STELLARE, SPIEGATE DA PIO EMANUELLI, DELLA SPECOLA VATICANA.

Racconta Franco Sacchetti, scrittore del XIV secolo, nelle sue *Novelle,* che un giorno un papa punì severamente un abate il quale era caduto in una certa colpa. Avendo l'abate implorato perdono, il papa gli disse che gli sarebbe stato concesso se avesse saputo rispondere esaurientemente e con precisione a quattro domande, una delle quali, forse la più imbarazzante e difficile, era così formulata: — Quanto è distante il cielo dalla Terra?

L'abate tornò preoccupatissimo al convento, e raccontò ai monaci e ai conversi quanto gli era accaduto. L'ortolano, più svelto di tutti, e fra la meraviglia di tutti, volle assumersi l'ingrato compito delle risposte. Si fece coraggio, si presentò al papa facendosi credere l'abate, e gli disse: — Voi mi domandaste quanta distanza passa da qui al cielo. Prese con ogni cura le misure, risultano trentasei milioni e ottocentocinquantaquattro mila e settantadue miglia e mezzo, e ventidue passi. Così è; se non ci credete, fatela rimisurare.

L'arguta e audace risposta dell'ortolano